



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN LETRAS
Letras españolas

Confluencias estilísticas de la lírica popular y
la culta en España (1500-1635)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA
Martha Silvia Bremauntz López

DIRECTORA DE TESIS
Doctora Margit Frenk
Facultad de Filosofía y Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAP. 1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS	13
Confluencias remotas.....	13
Primeros cancioneros con cruces poéticos. Fines del siglo XV y principios del XVI	16
Escuelas poéticas	20
Delimitación del campo de trabajo y fijación de términos	22
Apuntes para la historia de la lírica popular en la historiografía literaria española.....	23
CAP. 2. MODOS DE DIFUSIÓN. CARACTERIZACIÓN DE LA LÍRICA CULTA Y LA POPULAR EN LOS ESTRIBILLOS AMOROSOS	33
La canción y el villancico de la época	33
Formas de difusión de materiales poéticos	35
La lírica culta: de cancionero.....	43
Lírica popular.....	60
CAP. 3. ANÁLISIS DE CONFLUENCIAS	83
“Cantares de diuersas sonadas con sus desfechas muy graciosas ansi para baylar como para tañer...” (1530-1535)	87
<i>Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diuersos autores.</i> (Sevilla, ca. 1535)	89
“Aquí comienzan dos maneras de glosas...” (ca. 1540).....	90
Corte valenciana (1525-1550). Luis Milán, Fernández de Heredia, Mateo Flecha y <i>Cancionero de Upsala</i>	92
Juan Vásquez, <i>Villancicos</i> (1551) y <i>Recopilación</i> (1560).....	103
<i>Flor de enamorados.</i> Barcelona (1562).....	106

<i>Cancionero general</i> (añadidos de 1557).....	109
<i>Cancionero toledano</i> (1560-1570).....	111
Juan de Timoneda, <i>Sarao</i> (1561); <i>Enredo de amor</i> y <i>Guisandillo de amor</i> (1573); <i>Villete de amor</i> , s/a. Valencia	116
<i>Cartapacio de Pedro de Lemos</i> . Salamanca, tercer cuarto siglo XVI.....	119
Francisco Salinas. <i>De Música libri septem</i> (1577)	120
<i>Cancionero sevillano de Nueva York</i> (1580-1590).....	122
<i>Cancionero de poesías varias</i> (1588)	124
<i>Los cancionerillos de Múnich</i> (1589-1602) y las series <i>valencianas del Romancero nuevo</i>	126
Luis de Góngora (1580-1627).....	128
Gonzalo Correas. <i>Arte y Vocabulario</i> . Salamanca (ca. 1627).....	129
<i>Jardí de ramelleres</i> , de Gabino Branca (1635).....	131
Lope de Vega (1562-1635)	138
Resultados del análisis	143
A MODO DE CONCLUSIONES	151
ANEXO. REPERTORIO DE CARACTERIZACIÓN DE POESÍA POPULAR	159
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	169
BIBLIOGRAFÍA	175

INTRODUCCIÓN

Es amor un no sé qué
y nasce no sé de dónde
y mata no sé por dónde
y hiere no sé con qué.
(*Cancionero 1587; NC 732*)

Observar de cerca y tratar de comprender algunos procesos a través de los cuales se producen transformaciones estilísticas y temáticas, y, por ende, nuevas construcciones poéticas, es el propósito de esta tesis. La investigación inicia en la España de fines del siglo XV y principios del XVI, cuando las tradiciones poéticas preponderantes eran la lírica cortesana, en el ámbito de la poesía culta, y, por otro lado, la popular. Para llevar a cabo la identificación de confluencias de cada escuela en las producciones del siglo XVI y principios del XVII, se llevó a cabo una caracterización de estilos y temáticas de cada una; tanto la caracterización como el análisis de confluencias se ciñe a los estribillos de tema amoroso. Una vez hecha esa tarea, llevé a cabo la localización y análisis de los tipos de confluencias que hallé en un corpus seleccionado que comienza a principios del siglo XVI y concluye en 1635. Me interesó detenerme en este periodo de la poesía española y dar una visión de conjunto, de manera sistemática, de las formas de intertextualidad que se dieron entre ambas líricas, en primer lugar, porque es la primera ocasión que tenemos testimonios de cómo era la lírica popular, la antigua lírica popular, que empezaba a recogerse en cancioneros debido a la moda popularizante y renacentista. Cuando hablamos de la lírica popular de fines de la Edad Media en España, es preciso tener presente y no perder de vista que los límites entre folclore y

literatura se nos escapan, en palabras de Margit Frenk (1984: 9), pues, al ponerse por escrito, dejan el ámbito oral y pasan al literario.

En segundo lugar, porque al prestar atención a la interacción entre lo que conocemos de la lírica popular y la culta de entonces, podríamos observar cómo la convivencia entre ambas pudo contribuir a la tensión entre tradición y renovación. Este hecho generó cada vez más mayor cantidad de formas mixtas, proceso al que contribuyó el nuevo espíritu artístico y urbano de la época, surgido de los cambios socioculturales que se dieron en los llamados Siglos de Oro.

Desde 1942 Dámaso Alonso (1942: 108) señaló que “el cancionero popular y el cortesano tienen una ancha zona de contacto, mejor dicho, el cortesano admite, reelabora y continúa temas, giros y formas del popular, de tal modo que en la tradición tardía cada vez son más frecuentes las formas mixtas”, y, a pesar de que hay una lista numerosa de estudios sobre la poesía de ese periodo, de los cuales algunos analizan tópicos en préstamo entre ambas tradiciones, no hay ninguno dedicado exclusivamente a sus confluencias. El libro más cercano al tema sería el que se publicó de manera póstuma de Eduardo Martínez Torner, titulado *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (1966) y, aunque en muchos casos ofreció información muy valiosa a esta tesis, la temporalidad que abarca es demasiado amplia y los bloques temáticos igualmente vastos, además de que no hay un análisis. Su propósito fue otro, principalmente el de presentar las analogías entre ambas modalidades de cancionero.

En el primer capítulo de esta investigación, se trabaja con la idea de intertextualidad como base teórica, y se mencionan testimonios medievales, como las jarchas y las cantigas de amigo, que nos hablan de cierto nivel de diálogo de la literatura culta y la popular. Le sigue una explicación de lo que significó la moda popularizante que empezó a fines del siglo

xv, época de la que provienen los primeros testimonios de lírica rústica, recogida, primero, por músicos y, después, por poetas para utilizarlos en sus propias producciones. Ahí también se hace una revisión de los criterios y conceptos acerca de lo considerado popular, de tipo popular, popularizante, tradicional, folclórico, y se abordan las principales posturas que ha habido sobre el estudio del cancionero oral y popular, sobre todo lo que tiene que ver con la denominación que algunos estudiosos prefieren como es el término *tradicional* en lugar de *popular*; se da una reseña sobre los trabajos pioneros al respecto, y también se asienta la importancia que ofrece el uso del término escuela poética popular, de Sergio Baldi, que ayuda para explicar la voluntad de estilo en este repertorio, esas formas de expresión que lo distinguen, que incluyen temas y recursos que lo identifican de otros. También en ese primer capítulo, trato la delimitación del campo de estudio, en donde menciono que un aspecto esencial a decidir fue el que implicó mayor complejidad por la abundante cantidad de materiales líricos de entonces con los que contamos. Decidí acotar el objeto de estudio concentrándome únicamente en los estribillos de tema amoroso; a esta decisión se sumó el hecho de que la quarteta, ante la casi desaparición de la glosa, se consolida a fines del siglo XVI, de manera que el estudio de los estribillos brindaría la posibilidad de ofrecer pistas sobre cómo llegó a arraigarse en el cancionero hispánico.

En el capítulo 2 abordo el tema de la divulgación de ambas líricas en ese periodo, difusión que se vio incitada por el circuito de impresos de varios formatos, principalmente los pliegos sueltos o de cordel, que, de la mano de la naciente figura del editor, imprimían pequeñas selecciones —accesibles y económicas— de lírica tanto cortesana como popular, en los que reinó en un principio el romancero, pero poco a poco fueron apareciendo también cantarillos, además de los que provenían de la antigua lírica popular, canciones mixtas, que ya nos hablan de confluencias de distintos tipos y a diferentes niveles. Estos pliegos ponían

al alcance de cada vez más cantidad de gente que sabía leer, de manera accesible y económica, muestras de la lírica que durante mucho tiempo no conocieron de primera mano y también de aquella otra que mostraba signos de renovación.

También en el capítulo dos se lleva a cabo el trabajo de deslinde de cada una de las dos líricas como paso lógico para poder localizar su presencia en el análisis de las formas mixtas; ese ejercicio de deslinde presentó ciertas dificultades, pues como dice acertadamente Isabella Tomassetti, “los géneros líricos que integran el sistema ibérico tardomedieval constituyen un conjunto complejo y variado, pero también rico en convergencias e interacciones” (2008: 3). En esa caracterización me enfoqué en tres grandes rubros: las voces del discurso, los tópicos y los recursos estilísticos. Para hacer esa tarea de deslinde, primero hubo que elegir un corpus para tanto para la lírica cortesana como para la popular. En lo que se refiere a la primera, se eligió la sección, casi hecha *ad hoc*, del *Cancionero general* de Hernando Castillo (1511), que lleva por título, para mejor localización del lector: “Aquí comienzan las canciones”, todas sobre tema amoroso, en las cuales se podrían encontrar prácticamente la totalidad de los rasgos que distinguen a esta forma lírica, por lo que la caracterización fue, como se dice en su momento, relativamente sencilla debido también a la cantidad de estudios existentes al respecto.

En lo que concierne al corpus de la lírica popular que se usó para hacer su perfil estilístico fue fundamental contar con el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, de Margit Frenk. Hubo que decidir hasta qué momento cronológico se podría considerar que la lírica recogida por los músicos de la corte era la más apegada al cancionero oral y popular de la gente de la “pequeña tradición”, usando la denominación que da Peter Burke en su estudio sobre la cultura popular al referirse a la población que no pertenecía a la “gran tradición”, a la cultura letrada. Tomé como base la primera sección de

canciones dedicadas al tema del amor, un total de 760 canciones del *Nuevo corpus*, de las que seleccioné las canciones provenientes de los primeros testimonios recogidos en los cancioneros de los últimos años del siglo xv, y hasta el *Cancionero musical de Palacio* (1505-1521). Mi interés fue localizar los cantares que se mostraban estilísticamente diferentes y coherentes a la vez y armé el repertorio de caracterización, que se puede consultar en el Anexo 1. No se anexa el de la poesía trovadoresca porque es muy fácil de localizar en el *Cancionero general*, además de que está en una misma sección. La presencia del uso del código cortesano en estas primeras cancioncitas populares recogidas nos habla, por supuesto, de un intercambio, de préstamos e infiltraciones, que es lógico pensar que llevaban siglos dándose, desde que la poética provenzal cruzó los Pirineos, y cuya figura principal de estos préstamos sin duda fue el intermediario que tenía la tarea, entre otras, de difundir la cultura poética propia de la clase dominante, es decir, el juglar.

Sobre el capítulo 3 dedicado al análisis, el trabajo que primero se realizó fue el de la selección del corpus, es decir, un tercer repertorio —además de los dos de la caracterización de la lírica popular y de la lírica cortesana— con formas mixtas en las que se localizaran las confluencias o combinaciones para después analizar en qué consistían y sistematizarlas. Este tercer repertorio fue construido con la lectura de los cantares de tema amoroso del Nuevo corpus, y la selección de aquellos que acusaban la presencia de rasgos de una y otra poética, es decir, formas mixtas. En el caso de las fuentes que ofrecían cantares con mayor factura semipopular o mixta, las consulté directamente y, en ocasiones, pude encontrar ahí mismo más cantares que se incluyeron en ese tercer repertorio. El análisis de las 140 canciones provenientes de más de veinte fuentes arrojó cinco tipos de confluencias o combinaciones de tópicos y estilos que se analizan el apartado “Resultados del análisis”. Dada la relatividad de las fechas de registro de cada cantar con respecto a nuestra falta de información para saber

desde cuándo circulaban, no se trata este de un estudio diacrónico de la presencia de esas confluencias, pero al observar los resultados en conjunto, sí dan información sobre tendencias por lo menos hacia fines del siglo xvi y las primeras décadas del siglo siguiente.

Es necesario detenerme para destacar el papel central que ha tenido en esta investigación el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)* de Margit Frenk, como fuente de información de miles de cantares, que nos da luz sobre diversos aspectos que tuvo la moda popularizante, y cuyo aparato crítico es una concentración asombrosa de información sobre, entre otras cosas, la divulgación y arraigo que tuvo cada cantar. Esta investigación es una de las tantas beneficiadas —y originadas también en una buena parte— del y por el *Nuevo corpus*, y del agudo sentido de Margit Frenk para la identificación del espíritu y estilo popular que abre un espectro vastísimo para su estudio.

Como señala el título de la investigación, aquí me concentro en un lapso y en un territorio específicos, y las observaciones y reflexiones que se hagan no pretenden rebasar esos límites. Esta tesis busca contribuir al diálogo académico que se ocupa del conocimiento de rutas o cauces que dan lugar a nuevas formas poéticas con el análisis de las confluencias y combinaciones que aquí se revisan y dar un panorama general y sistemático —hasta donde los materiales analizados lo permitan— conforme a los datos que arrojó el corpus seleccionado. Los resultados son significativos en cuanto a la ubicación de momentos poéticos, no necesariamente cronológicos, como ya se señaló, del surgimiento de nuevas construcciones originadas por las mixturas de tradiciones anteriores o, mejor dicho, de tradiciones que en sí mismas estaban en transformación.

Va mi agradecimiento en primer lugar a mi asesora, la doctora Margit Frenk, cuyas asesorías y orientaciones me dieron un ejemplo a seguir en más de un sentido, sobre todo en la transmisión generosa, gentil, de conocimiento, y gozo interminable por el trabajo de

investigación literaria. Agradezco su amplísima disposición para que pudiera consultar su biblioteca, esa biblioteca que cuenta con materiales inasequibles en otras bibliotecas del país. Mi agradecimiento profundo también al respaldo e impulso que me dio mi padre, cuyo recuerdo ha estado presente día con día en esta investigación; el apoyo y comprensión de mi madre, de mi hermano y de mi hijo, y a mis amigos entrañables que me acompañaron en este episodio vital cargado de aprendizaje.

CAP. 1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Confluencias remotas

La intertextualidad es un enfoque que se ha asentado fructíferamente en la crítica porque explica de manera eficaz la naturaleza del quehacer literario en términos de construcción y creatividad. La reseña que hiciera Julia Kristeva del análisis de Mijaíl Bajtín sobre la novela tiene interés para esta investigación en lo que se refiere a que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (Kristeva, 1997: 3). Es evidente la cercanía del término intertextualidad y el que propone esta investigación, el de confluencias, y aunque este estudio no pretende hacer un análisis estrictamente desde la teoría de Bajtín y Kristeva, sí hace uso del concepto en tanto que comparte el planteamiento de que en todo texto está presente la interacción de otros, esté documentado o no este proceso.

Establecer las definiciones de lo que entendemos como cultura aristocrática y cultura popular de la época ha presentado ciertas dificultades, sobre todo en lo que concierne a esta última. La explicación más solvente al respecto hasta ahora es la que da Peter Burke, quien, a su vez, usó el planteamiento de un antropólogo de la década de los 30 del siglo pasado, Robert Redfield, quien señala que en la Edad Moderna la gran tradición estaba representada por una minoría educada, heredera de la tradición clásica, “conservada y transmitida por las escuelas y universidades; la tradición de la filosofía y la teología medieval”, en tanto que el resto de la sociedad sería la pequeña tradición: la cultura o la tradición de los no educados,

de los iletrados, del común (Burke, 2001: 61 y 62). Estos dos grandes bloques son punto de partida para el autor para después desglosar o puntualizar en su obra aspectos de la cultura popular, uno de ellos, el de la interacción entre ambas tradiciones. Esta definición “residual” de la cultura popular está emparentada con lo que señaló en su momento María Cruz García de Enterría respecto a la distinción entre literatura culta y la que no lo es, o no se tiene por tal, es decir, lo que ella llamó literatura marginal.¹

La primera muestra de intertextualidad o confluencia de la que tenemos testimonio hasta ahora en la lírica románica peninsular es la relativa a las jarchas, descubiertas en 1948, por el hebraísta Samuel Miklos Stern. A pesar de que aún sigue en discusión el grado de influencia de la lírica popular contemporánea en esas pequeñas composiciones, hay consenso en que en ellas hay más que un aliento o aire popularizante: además de la presencia de la voz femenina, comparten “situaciones, personajes, fraseología” a decir de Eugenio Asensio (1970: 22). Es el mismo caso, apenas unos siglos después, de las cantigas de amigo, en las que, junto con su artificiosidad, hay rasgos de una voluntad de acercarse a lo popular.² Contamos con testimonios de lírica popular recogidos de manera aislada en algunos textos del siglo XII, del cronista del emperador Alfonso VII, en los que se citan ejemplos de canciones religiosas o profanas que los soldados interpretaban tras una victoria o celebración, y, por otro lado, las cuartetas que aluden al tema de los encuentros amorosos durante la primavera en el *Poema de Alfonso XI*, de hacia 1350.³ Como vemos, podemos afirmar que

¹ García de Enterría, en su libro precisamente titulado *Literaturas marginadas*, señala que éstas designan “esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura, pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que decin quiénes —qué autores— y cuáles —qué obras— pueden y deben atraer la atención de los críticos, estudiantes y lectores” (1983: 11)

² Cfr. el interesante artículo de José Filgueira Valverde (1988) titulado precisamente “Rasgos popularizantes en los ‘Cancioneiros’ gallego-portugueses”.

³ Menéndez Pidal se refiere a los primeros testimonios de canciones populares como “oscuros y secos”: el famoso “En Cañatañazor / perdió Almanzor ell atamor” poema anónimo sobre las expediciones de Almanzor, de hacia 1238. Además de citar al cronista del emperador Alfonso VII, menciona los casos de Gonzalo de

ha sido gracias a esas confluencias, es decir, a escritos de orden culto que recogen materiales líricos orales que hemos podido conocer por lo menos algunas muestras del cancionero popular de entonces.

A mediados del siglo XV, “la alta tradición”, las clases privilegiadas, cultivaban la poesía de tema amoroso y la concentraban en cancioneros colectivos, rara vez dedicaron alguno a un solo autor, y la protagonista era la herencia de la lírica provenzal y su temática del amor cortés y estilo conceptuoso. El papel del manuscrito era no sólo de conservación y transmisión, sino también de apoyo a la lectura o recitación en público de la lírica de cancionero.

Por otro lado, “la pequeña tradición”, de los no letrados en palabras de Burke, es decir, la cultura popular, a la que pertenecían campesinos y artesanos, contaba con un patrimonio colectivo oral que se expresaba en las fiestas y rituales del año, en el trabajo de pastores y labradores, en romerías, es decir, en las prácticas y costumbres habituales: cantares épicos, canciones narrativas y líricas, rimas infantiles, oraciones y conjuros en verso, cuentos, leyendas, refranes, adivinanzas, etcétera. La canción amorosa tenía un lugar importante y significativo en ese cancionero en el que tenían cabida los diferentes ángulos del amor: el gozoso, el sufriente, el nostálgico, el lúdico, etcétera. Ese patrimonio colectivo tenía rasgos locales o regionales, se transmitía de boca en boca y de generación en generación. Aunque el acceso a la cultura escrita por este segmento de la población era restringido, uno de los canales de interacción que tuvo esta poesía oral y popular con la alta cultura se refiere al conjunto de modalidades orales de la publicación de la lírica cancioneril (Frenk, 1997; 2005:

Berceo y don Juan Manuel, entre otros, como parte de los contados testimonios que han sobrevivido de lo que fue la antigua lírica popular (Menéndez Pidal, 1919; 2014: 28-30).

19 y 20), y, también, a través del personaje intermediario entre la corte y las plazas públicas, el juglar, de quien se hablará más en el capítulo siguiente.

Primeros cancioneros con cruces poéticos. Fines del siglo XV y principios del XVI

Como hemos visto, “lo escrito y lo oral, la ciudad y el campo, la pequeña y la gran tradición, coexistían” (Burke, 2001: 125). En el último cuarto del siglo XV, el espíritu humanista del Renacimiento llega al territorio peninsular, en gran parte gracias a la estancia en Nápoles de la corte navarro-aragonesa, y los músicos y poetas cortesanos se contagian del espíritu humanista que describe Américo Castro: “El Renacimiento idealizará a los niños y sus juegos; el pueblo, sus cantares y sus sentencias, que se juzgan espontáneas y primitivas; el salvaje no adulterado por la civilización; se menospreciará la corte y se alabará la aldea” (2002: 170). El influjo de la lírica popular en la culta empezó por el aspecto musical. Hasta entonces, lo usual en la lírica de cancionero era que, al cantarse, la letra se supeditara a la música vocal; se trataba de un ejercicio cortesano muy distinto de lo que sería años más tarde, cuando la influencia petrarquista provocó que en Garcilaso y Boscán la importancia se enfocara en el texto poético. Sin embargo, la influencia renacentista provocó una moda musical que se tradujo, en un primer momento, en que los músicos usaran cantares populares, junto con su melodía y ritmo, y les agregaran dos o más voces, transformándola en canción polifónica. Esta práctica apenas empezaba a aplicarse a la canción cortesana, y su éxito en las cortes españolas fue rotundo cuando incluyeron la musicalidad de los estribillos populares; a ello seguramente se sumó el gusto por el contraste entre la letra directa y sencilla del cantar rústico frente al verso abigarrado de la canción aristocrática. Durante todo el siglo XVI, ese espíritu de apreciación de lo popular se asentaría en España, pero como bien señala

Margit Frenk, sólo los productos de ese vulgo fueron idealizados, no la población a la que pertenecían (1962; 2003: 58 y 59).

Esta moda quedó registrada en los cancioneros musicales de entonces y, precisamente, al fijar su atención en la melodía, los músicos “solían dejar el texto intacto”, en específico el estribillo, que era objeto de glosas de una o más estrofas, tal y como se usaba también con los de poesía cortesana, en la técnica de lo que era el villancico de entonces (Frenk, 1962; 2006: 63; Sánchez Romeralo, 1969: 108, nota). Aunque cabe tener dudas sobre qué tan fielmente se transcribieron esos estribillos o cabezas, es muy claro su estilo diferente y contrastante con respecto a la poesía trovadoresca,⁴ que muy probablemente provenía de una tradición multiseccular. Como señala Margit Frenk, “gracias a la corriente valoradora de la poesía popular conocemos la antigua lírica del pueblo, igual que los romances viejos” (Frenk, 1984: 23), en este caso, esa corriente o moda popularizante era parte de un cambio de ciclo histórico que incluyó, entre otras muchas cosas, una perspectiva musical y lírica que empezaba a abrirse a otras influencias.

El primer cancionero conservado que incorpora cantares populares es el *Cancionero de Herberay des Essarts* (1463), de la corte navarro-aragonesa de Juan II, le sigue con otros más casos el *Cancionero musical de la Colombina* (ca. 1495), el *Cancionero de Palacio*⁵ (1474-1516), el *Cancionero del British Museum* (ca. 1500), y, de la corte de los Reyes Católicos y con mayor abundancia de materiales, el *Cancionero musical de Palacio* (1505-1521).

⁴ Sánchez Romeralo señala que fue su carácter precisamente “villano o popular” el criterio por el que las recogen los transcritores (1969: 108, n. 44); Vicenç Beltran califica como “más genuinas” a esas primeras composiciones incluidas en los cancioneros (2009a: 340-341).

⁵ Este cancionero interesa únicamente porque incluye los cantares que años antes usó el Marqués de Santillana en su *Villancico* y que se mencionará a continuación. En el *Cancionero de Palacio* son atribuidos a Suero de Ribera

Los precedentes de esta moda se pueden encontrar en la obra de algunos autores de mediados del siglo XV. “En cuanto se produce el primer contacto fecundo del villancico con la poesía más culta y refinada, aparecen los cantos amorosos puestos en boca femenina”, Menéndez Pidal habla del Marqués de Santillana, quien “ensaya esta primorosa unión de los dos géneros de poesía en el conocido villancico a sus tres hijas” (Menéndez Pidal, 1919; 2014: 42). Se trata de “Por una gentil floresta” o *Villancico hecho por el marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*, en donde se intercalan estribillos rústicos, con temas que se desarrollarán a lo largo del siglo XVI, además de encontrarlos repetidos tal cual, o con apenas variantes, en diferentes materiales de divulgación de esta moda:⁶

Sospirando iva la niña,
y non por mí,
que yo bien ge lo entendí.
(NC 627)

Dexaldo al villano, y pene:
¡véngueme Dios de ele!
(NC 680)

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

La niña que los amores ha
¿cómo dormiré solá?
(NC 167)

Por esos mismos años, el poeta cortesano Juan Álvarez Gato destacó y trascendió por sus adaptaciones de estribillos populares a lo divino, usando, junto con la métrica, su melodía, aquella “que dizen o traen los vulgares.” En seguida tenemos un ejemplo de *contrafactum* al lado del cantar de cuya popularidad se sirvió:⁷

Quita allá, que no quiero
mozuelo Rodrigo;

Quita allá, que no quiero,
mundo enemigo;

⁶ En el aparato crítico del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV al XVII (NC)*, se pueden encontrar esas otras fuentes a las que aludo. A partir de ahora se usarán las siglas NC para remitir a los números de las canciones en esa obra.

⁷ Según Sarah Taylor Cook, se documentan versión a lo divino del 11 por ciento de las canciones populares de las secciones de amor gozoso y amor adolorido del *Corpus*, de 1987 (Taylor, 1999: 81), y, como ella misma dice, el tema amoroso se prestaba más fácilmente a esta contrafactura, como forma de confesión religiosa.

quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.

quita allá, que no quiero
pendencias contigo.⁸

A fines de siglo, en 1496 se publica en Salamanca el *Cancionero* de Juan de la Encina, figura reconocida como la última de la larga tradición europea de poetas-músicos, y quien se sumó al cambio en el gusto musical de su época. Su cancionero fue la primera colección completa de la obra de un poeta moderno impreso en España, una de las primeras en Europa, y de las pocas que vieron luz en vida de su autor; también fue uno de los poetas más leídos: tuvo seis ediciones y su obra sigue apareciendo en gran cantidad de pliegos sueltos a lo largo del siglo XVI e incluso en el siglo XVII. Su obra lírica no era para los grandes públicos, si bien aprovechó temas populares para el “entretenimiento de una aristocracia más o menos culta que se divertía con lo aparentemente ingenuo” (Jones y Lee, 1990: 7). Su obra lírica la componen las formas “cantables” como el romance, la canción y el villancico. Muchos de los estribillos de Encina pueden haber tenido origen en la poesía popular, como “Ojos garços ha la niña”, y “Montesina era la garça”, y otros de ese tipo, pero junto con sus villancicos pastoriles se trata de una lírica muy trabajada. Si bien su perfil poético no era el cancioneril y, a pesar de haber usado algunos tópicos populares y un estilo más ligero y sencillo, se trata de poesía popularizante que acusa el oficio artístico, y que “huye deliberadamente de las combinaciones irregulares de los versos”, en palabras de Henríquez Ureña (1933: 103).

En la península, pero ahora en Portugal y unos años más tarde, Gil Vicente aprovechó en su teatro también cancioncitas populares y con suficiente talento imitó sobre todo el paralelismo y el encadenamiento. Trabajó en la corte portuguesa y tuvo estrecha relación con

⁸ Ambos cantares están en el número 693 del *Nuevo corpus*. La versión profana está registrada en 1552, en la ensalada “Lindas damas, perdonando”, *Silva*, Segunda parte, f. 194v, y la de Álvarez Gato es la número 82 de sus *Obras*.

la escuela salmantina. Su estilo refinado de lo popular, conservando el uso del verso irregular, lo proyectó como el primer dramaturgo portugués:

Mal herido me ha la niña,
no me hacen justicia.
(*Comedia do Viuvo*, 1514)

Y esta otra, cuyo “Aquel caballero, madre...” ya se encuentra en los primeros testimonios de la moda popularizante:⁹

Aquel caballero, madre, si me habrá,
con tanta mala vida como ha.
(*Cortes de Júpiter*)

Escuelas poéticas

Con respecto de la lírica de cancionero, propia de la clase educada y artística, existe una amplia bibliografía que se ha ocupado de su estudio. Es considerada una escuela con recursos estilísticos muy claros, dentro de los cuales los poetas se movían en ciertos casos con mucho ingenio y talento, a pesar de —o quizá por eso— los estrechos límites temáticos del amor cortés y estilísticos del conceptismo y la paradoja, además de la métrica ceñida, entre otros; es un ejemplo nítido de lo que se considera una escuela poética. Un caso diferente es el de la lírica popular o la de tipo popular o tradicional, pues a veces se alude a ella como algo vago, con la idea subyacente de improvisación sin voluntad de forma¹⁰ y, en otras ocasiones, por otro lado, se nombran rasgos muy precisos de su especificidad. Esta ambivalencia en el enfoque procede probablemente de las dudas que surgen de su carácter originalmente oral,

⁹ El *Nuevo corpus* registra los números 280 A, 281, 284 y 568 A con este *inquit* popular.

¹⁰ Cf. Zumthor señala: “Un malentendido enturbia el horizonte, y conviene aclararlo de una vez: muchos especialistas [...] admiten tácitamente que el término oralidad, sin llegar a la transmisión del mensaje poético, implica su improvisación” (1989: 19).

por tratarse de un proceso creativo colectivo, por la presencia de variantes de un mismo cantar, y por la falta de un corpus textual que delimite claramente sus fronteras. Es decir, por la contraposición de su naturaleza y origen oral frente a la escrita, y el estudio y crítica convencional a los que no termina de ajustarse. No obstante, es innegable a estas alturas afirmar que no tiene un estilo definido, al contrario, también cuenta con un conjunto de características que la identifican, rasgos que, como todo fenómeno histórico, ha sufrido modificaciones con el tiempo y de región en región.

Si bien la antigua lírica popular se transmitía oralmente a través de una tradición igualmente oral, esa tradición implica ciertas formas de creación y de recreación. A pesar de contar con un aparente repertorio fragmentado y heterogéneo, al estudiar las cancioncitas conservadas se observa una poética y una forma de hacer poesía que han sido ya abordadas por estudiosos que han profundizado en su comprensión y conocimiento, y a quienes acudiremos en el capítulo dedicado a la caracterización.

La localización de constantes es un ejercicio básico cuando se estudia una escuela literaria, cuando se rastrean y analizan las características que las singularizan frente a las demás. Los escritores y poetas que se apegan a esas formas de hacer literatura lo hacen no de manera involuntaria, sino que se reconocen con ese estilo y se sienten cómodos al usarlo para expresarse. En su momento, tanto Eugenio Asensio (1970: 231, n. 3), como Antonio Sánchez Romeralo (1969: 99, n. 29), Margit Frenk (1975: 145) y más recientemente Mariana Masera (2014: 6) han recurrido al concepto de *escuela poética popular*, aportado por Sergio Baldi, para explicar que la poesía popular tiene rasgos de identificación y de creación comunes. Este concepto de creación reciente —1946— nos permite centrarnos en el estilo poético, sus

rasgos y especificidades, dejando de lado el problema irresoluble de la autoría,¹¹ al tiempo que ayuda a explicar el sentido de comunidad por encima del individuo, de anonimato y de difusión, además de los casos en los que ciertos tópicos o recursos existen en varias culturas.¹²

Delimitación del campo de trabajo y fijación de términos

El rango temporal de esta investigación empieza en las postrimerías del siglo xv, con la delimitación estilística y de tópicos de cada una de las tradiciones poéticas. El análisis da inicio con el siglo xvi y llega a 1635, año de la muerte de Lope de Vega, con la idea de que, a lo largo del siglo, sobre todo a fines del xv y principios del siglo xvii, se localizan materiales que acusan cada vez más mayor cantidad de cancioncitas híbridas.

Por otro lado, hablo de *lirica* para referirme aquella poesía no narrativa, frente al romance y la épica. Uso *lirica popular* o *de tipo popular* para indicar que el estilo de una composición es popular, aquel que proviene del antiguo cancionero que fue propiedad de “la pequeña tradición”, en la denominación mencionada de Burke, una población básicamente rural, y que se puso por escrito gracias a la valoración que se dio de esa lírica a partir de fines del siglo xv. Si hablo de *lirica popularizante* implica que hay una voluntad o intención de parecerse al estilo popular. *Folclórico* es un término que generalmente se usa para aludir a lo popular, pero a partir de los estudios del siglo xix, cuando se acuñó el término *folclor* como ‘el conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de

¹¹ Beltran, aunque cree que sí existió una poesía folclórica, realmente popular, piensa que sus productos se perdieron irremediablemente o que quizá los conservemos revestidos de otra forma, en versiones de procedencia letrada o cortesana (2006: 57-58). El estudioso valenciano va más allá y propone llamar a este tipo de poesía “subliteratura cortés”.

¹² “El estilo resulta ser así el elemento primordial para la determinación, de hecho, de la realidad poética popular frente a la que no lo es” (Sánchez Romeralo, 1969: 119).

carácter tradicional y popular’. *Tradicional*, por otro lado, alude a lo perteneciente a una usanza, es decir, a la transmisión de ‘composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación’ y también, determinado por el contexto, como ‘conjunto de los textos, conservados o no, que a lo largo del tiempo han transmitido una determinada obra’.

Por otro lado, llamamos *confluencia* a la presencia en una composición poética de rasgos estilísticos tanto de la lírica popular como de la culta, una forma de intertextualidad. El capítulo dedicado a la caracterización de cada escuela servirá de punto de partida para la localización de rasgos en los materiales que se revisen en el capítulo de análisis. A los productos de esas confluencias también se les llama *híbridos, mezclas o formas mixtas*.

Esta investigación se ciñe únicamente a los estribillos o cabezas de las composiciones de tema amoroso, presentadas solas o con glosa,¹³ no sólo porque constituyen “el núcleo lírico en la tradición hispánica”, según palabras de Dámaso Alonso, sino porque a fines del siglo XVI las glosas van desapareciendo, acentuando y confirmando todavía más esa autonomía de sentido del estribillo que compartirá con algunas formas líricas que se renovarán hacia fines del siglo y tendrán un gran auge durante el siguiente.

Apuntes para la historia de la lírica popular en la historiografía literaria española

Cuando la cultura cortesana tardomedieval entraba en su época de consolidación, Juan Alfonso de Baena, en su prólogo al *Cancionero*, escrito entre 1426 y 1430, asentó la

¹³ El mismo trabajo de investigación y análisis de formas mixtas que se hace aquí podría replicarse para las glosas de ambos estilos y observar las modificaciones que tuvieron a lo largo del siglo XVI.

importancia de la dedicación que requería la *gaya ciencia*. Unos años más tarde, el Marqués de Santillana —el mismo que intercaló cantares populares en el villancico a sus hijas— por el año 1446, en su *Proemio*, hizo una suerte de declaración normativa sobre el carácter noble de la poesía “sublime” a diferencia de aquella otra “que sin ningún orden, regla nin cuento fazen romances e cantares de que las gentes de baxa y servil condición se alegran” (1985: 67). Vale la pena por lo menos dejar asentado que, así como vemos que la lírica popular tuvo su etapa de baja estima por parte de los artistas de su época, y medio siglo después vino su valoración y apreciación, la poesía cortesana castellana también sufrió el menosprecio esta vez de los estudiosos, a fines de siglo XIX y principios del siglo XX, con Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal a la cabeza, y años después llegó “su rehabilitación”, como le llama Vicenç Beltran. Su estudio cuenta con una bien conocida lista de obras que inició con hispanistas ingleses y franceses como Pierre Le Gentil, Otis H. Green, Foulché-Delbosc, y, en España, Martín de Riquer, Rafael Lapesa, J. M. Aguirre, más recientemente, el propio Vicenç Beltran.

Durante el siglo XIX, una nueva versión de lo que fue la apreciación de los productos del pueblo y su folclor —por primera vez con esta denominación— llegó como parte del Romanticismo a España, cuando ya iba de salida en los países que lo encabezaron. En este contexto, Ramón Menéndez Pidal ofrece una conferencia —que está a punto de cumplir cien años— inaugurando formalmente los estudios sobre los orígenes de la lírica española, y la lírica popular empezó a figurar en la historiografía literaria española.¹⁴ En la conferencia de 1919, titulada “La primitiva poesía lírica española”, se propuso llenar la laguna que existía al respecto y menciona sus dos primeras manifestaciones principales: la poesía galaico-

¹⁴ Como señala Margit Frenk, “el tema estaba en el aire”, en el prólogo al volumen que recopila los trabajos sobre lírica medieval de Ramón Menéndez Pidal (Frenk, 2014).

portuguesa y la poesía castellana. La primera presentada en estrofas paralelísticas completadas por un estribillo; en la castellana, en un villancico inicial acompañado de una glosa en forma de estrofas. Cada una por su lado, en un ámbito diferenciado: la poesía galaico-portuguesa de factura más artística, culta, inspirada en temas populares; el villancico, propio de una colectividad más amplia, permite un desarrollo más variado y espacioso, en el que se pueden unir lo *tradicional* y lo *popular*, dice el filólogo español. La poesía galaico-portuguesa se cultivó de manera asidua en la corte de don Dionís (1261-1325) hasta principios del siglo XIV, en que comienza a decaer, en tanto que la castellana figura en contados documentos, pero sin ser considerada poesía como tal, sino sólo como testimonios aislados de lo que la gente común gustaba de cantar y bailar. La lírica galaico-portuguesa de los siglos XII, XIII y parte del XIV se conoce por tres cancioneros: el de Ajuda, el de Colocci-Brancutti y el de la Vaticana, los tres del siglo XV, y sus tres géneros son las cantigas de amor, de franca inspiración provenzal y carácter aristócrata, las de escarnio y maldecir, y las cantigas d'amigo, con temas variados como las dedicadas a la romería, las canciones de mayo, y de las que ya se mencionó la presencia de la voz femenina y su propia temática.

Contemporáneo a la conferencia de Menéndez Pidal, en tierras americanas, el dominicano Pedro Henríquez Ureña llevaba tiempo estudiando la versificación española desde sus orígenes. En 1918 en Minnesota se tituló con la tesis llamada *La versificación irregular en la poesía castellana*, misma que fue publicada en 1920, en Madrid, por la *Revista de Filología Española*. Su objeto de estudio fue “la versificación irregular de tipo acentual”, es decir, la lírica tradicional o popular; la segunda edición, “corregida y adicionada”, de 1933, se publicó también en Madrid con prólogo de Ramón Menéndez Pidal.¹⁵

¹⁵ Desde 1914, Alfonso Reyes vive en la capital española, después de verse obligado a salir de México tras la Decena Trágica en la que falleció el general Bernardo Reyes, su padre. Gracias a su correspondencia con Pedro

El primer volumen de *La verdadera poesía castellana* de Julio Cejador y Frauca se imprimió en 1921 y tardaría nueve años en publicarse los otros ocho. Aunque en el prólogo el autor señala que la verdadera poesía lírica castellana “se halla aquí, en los abiertos campos, en la floresta de las sencillas gentes del pueblo”, los materiales recogidos son bastante variopintos en cuanto a estilos. En esta recopilación se constata que más de una vez se ha hablado de lírica popular o tradicional, en la crítica española, cuando sería más preciso señalar que se trata de materiales que acusan ya una mezcla de estilos o, si se quiere, una forma popularizante en mayor o menor medida. Es importante esta obra de Cejador por la cantidad de materiales que presenta que dan ejemplos, como decíamos, de formas mixtas que más adelante vamos a encontrar también.

En 1922, don Ramón publica su trabajo “Poesía popular y poesía tradicional”, en cuyo título se advierte la preocupación por deslindar ambos adjetivos; aunque se dedica un poco más al romancero, también aborda la lírica. Para él la obra *popular* es la que alcanza una divulgación amplia y la gente que la canta en general la repite sin cambiarla; en cambio, la obra *tradicional* es la que es patrimonio de la colectividad, su esencia está en la reelaboración de las canciones por medio de variantes (Menéndez Pidal, 1922; 2014: 80-81).¹⁶ Como lo ha hecho muy bien notar Margit Frenk, tal diferenciación no ha hecho falta en la crítica francesa e italiana, por ejemplo, en donde se sigue hablando de *poésie populaire*, y *poesía popolare*,

Henríquez Ureña, sabemos que las relaciones que Alfonso Reyes tuvo en España, en su trabajo en el recién abierto Centro de Estudios Históricos, sirvieron para que la tesis de Henríquez Ureña fuera conocida y tuviera repercusiones entre los estudiosos españoles. Los tomos II y III de esta correspondencia preparada por Adolfo Castañón, en la que tuve la suerte de participar, próximamente saldrán a la luz con el sello del Fondo de Cultura Económica.

¹⁶ Margit Frenk, en el citado prólogo a los *Estudios sobre lírica medieval*, de Ramón Menéndez Pidal, también llama la atención sobre las fluctuaciones pidalianas respecto a lo que denominó poesía popular y poesía tradicional a lo largo de sus trabajos dedicados a estos temas (2014: 7-27).

o bien, de *poesía oral* o folclórica, con el mismo sentido que don Ramón adjudicó a *poesía tradicional* (Frenk, 2014: 14).

En 1942, Dámaso Alonso, publica *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. En su nota preliminar, habla de una veta popular que, junto con el Romancero, llegó al siglo XVI, pasó “adelgazándose” el siglo XVII y llega “soterradamente hasta nuestros días [...]”. Son muchas más las canciones de cuya tradicionalidad no tenemos pruebas, sino claros indicios (sería demasiado melindre excluirlas)”, y destaca la labor de discriminación que implica todo trabajo de recopilación de cantares populares “sin que hoy sea posible separar lo tradicional de lo añadido” (1942: 10-11). El trabajo de deslinde e identificación de tópicos y estilos tiene su punto de partida en un conocimiento amplio de los rasgos estilísticos, a veces incluso un conocimiento intuitivo, indispensable en las tareas de recopilación. Sobre este punto volveremos más adelante.

De vuelta a tierras americanas, en 1946, Margit Frenk presenta su tesis de licenciatura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) dedicada a la *Lírica popular de los Siglos de Oro*. Como indica el título, la investigadora mexicana desde entonces prefirió el término *popular* al de *tradicional*, porque, como resumiría años más tarde, “alude a la cultura de la que proviene” (2003: 9, nota 1.). En su tesis, trabajaría la moda popularizante y el aprovechamiento de la lírica popular, tanto por los músicos, en lo que se refiere a la melodía, como a los poetas, en cuanto a la letra, lo que significó un ejercicio de adopción en el terreno de la lírica española de los años posteriores. Esa obra, que algunos estudiosos españoles conocieron en su momento, sería en buena medida el germen de lo que Margit Frenk desarrollaría a lo largo de su vida académica.¹⁷

¹⁷ Merece la pena mencionar que, apenas unos años después, en 1952, Rodríguez Moñino invita a Margit Frenk a prologar el *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, que forma parte del *corpus* de

Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, en 1956, en la *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, destacan la trascendencia de las recién descubiertas jarchas unos años antes, en 1948, y de las que incluyen algunas en la recopilación, como la ya famosa “¿Qué faré yo o qué serád de mibi? / ¡Habibi, / nono te tolgas de mibi!. Esta antología sería durante varios años la única en circulación para conocer la lírica popular o tradicional española.

En 1957 se publica *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, con una segunda edición en 1970, importante volumen en el que Eugenio Asensio estudia a fondo las cantigas de amigo, y la tradición europea que hay detrás de ellas, además de su forma paralelística desde diferentes ángulos; en esa obra el sentido de los términos *popular* y *tradicional* son aclarados por el autor cada vez que se mencionan. Tres años después, Menéndez Pidal, en el trabajo “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”, establece su postura definitiva al respecto, y, probablemente, tras ver las diferentes maneras de aludir a la poesía oral, propone despejar de una vez por todas sólo dos significados “en el confuso adjetivo de *poesía popular*”:

1. Poesía *popularizada*: poesía de un autor acogida por el pueblo en sus cantos como una novedad grata, que es olvidada pronto, porque pasa de moda; las variantes que cada autor introduce son sólo (...) deturpación del texto original que todo el mundo conoce como auténtico;
2. Poesía *tradicional*: poesía acogida por el pueblo durante mucho tiempo, asimilada como cosa propia, herencia antigua (...) vive en variantes y en refundiciones, y esto lo mismo en la letra de la poesía que en la música.

Como vemos, elige el término *popularizada* en lugar de *popular*, quizá porque se da cuenta del contrasentido que implica usar en la definición de un término el nombre de éste.

Y concluye:

fuentes analizadas en el cap. 3 de esta investigación. En ese prólogo la investigadora analiza cada cantar diseccionando los estilos tanto populares como los pertenecientes a la tradición trovadoresca.

Por consiguiente, creo que debe evitarse el adjetivo *popular* usándolo sólo para el caso de la amplia popularidad entre todas las clases sociales, y usar *tradicional* que alude a la asimilación y elaboración del canto popularizado durante mucho tiempo (1960; 2014: 298-300).

Para don Ramón, hablar de pueblo era equivalente a hablar de nación al referirse a la Edad Media, denominación que incluía a todos los estamentos, es decir, nación y pueblo en sentido amplio; en cambio, el vocablo *tradicional* abarca al segmento de la población, en su mayoría iletrada y principalmente del ámbito rural, que contaba con un repertorio en continua reelaboración. Actualmente, buena parte de la investigación española sigue los criterios y la terminología del filólogo coruñés en cuanto a poesía *tradicional*, no así la expresión *popularizado*, que acuñó para evitar confusiones, y en su lugar se sigue usando *popular*.

En 1966, Margit Frenk publica su primera recopilación de la *Lírica española de tipo popular*, título editado por la UNAM, y que en 1977 empezó a publicarse en Madrid como libro de texto en los institutos de España. La división de los materiales se da en tres bloques: 1) Primeros testimonios, 2) Edad Media y Renacimiento, por primera vez con una clasificación temática y 3) Últimos ecos (cantares sefardíes). En el texto introductorio todavía se refiere a la moda popularizante como “dignificación de la poesía popular”, término que cambiaría en la edición de los *Estudios sobre lírica popular: 44 estudios*, por “Valoración de la lírica popular”.¹⁸

El volumen *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, 1966, de Eduardo Martínez Torner, es una abundante recopilación, fruto de muchos años de trabajo de campo en la música y la lírica, de materiales líricos, y cuyo objetivo es, como dice su autor, “indicar la tradicionalidad de cada tema” mediante ejemplos de cantares en los que halla analogías

¹⁸ El término “dignificación” era usado por los estudiosos de la época, empezando por Menéndez Pidal (2014: 55), probablemente por contagio también del Romanticismo.

principalmente temáticas y una segunda parte, más reducida, a similitudes estilísticas. Los ejemplos para demostrar esa tradicionalidad pueden ser antiguos, modernos, populares y cultos también. Se trata sin duda de una fuente muy importante para encontrar conexiones entre diversos materiales líricos de fines del siglo XV hasta la primera mitad del XX.

Dos años después, empieza a circular *El cancionero español de tipo tradicional* de José María Alín. Resulta interesante observar las diferentes maneras en las que se denomina en los títulos a los antiguos cantares rústicos. Alín hace su propia propuesta de “bosquejillo” histórico de la poesía tradicional española, revisa las formas desde la perspectiva métrica, la estilística y los temas, además de presentar también una antología. Al siguiente año, 1969, Antonio Sánchez Romeralo prefiere otro término y titula *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI* al estudio estilístico y temático de este tipo de materiales, con tres antologías anexas: la popular y dos popularizantes. Consciente de la diferencia de posturas cuando se habla de “poesía popular”, señala que, aunque complejo, es legítimo hablar de lírica popular como también de lírica tradicional o de tradición popular, y otros que también podrán usarse, “porque lo importante no es tanto el nombre en sí como entender cuál es la realidad que con el nombre pretendemos mentar” (1969: 1, nota 10).

En *Entre folklore y literatura*, de 1971, Margit Frenk no sólo profundiza más en el contexto literario de la moda popularizante, sino que ofrece una hoja de ruta de obras y músicos que cultivaron esa moda a lo largo del siglo XVI y principios del XVII. En una segunda parte, también aborda los aspectos temáticos y estilísticos de la antigua lírica popular. En 1975, se publica *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, investigación originada en su tesis de doctorado y que en forma de libro se publicó en México. Tres años más tarde, en España, 1978, salen a la luz los *Estudios sobre lírica antigua*, en donde reúne quince de los trabajos de investigación presentados en congresos o artículos. También en

España, en 1987 se publica el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, la mayor recopilación hasta entonces de cantares de tipo popular con un total de 2,383 composiciones. Años más tarde, en 2006, saldría el *Nuevo corpus*, esta vez en México, con más de mil canciones nuevas, muchas de ellas de tipo semipopular. En 2006, el volumen *Lírica popular hispánica: 44 estudios*, también publicado en México, compila el trabajo de investigación sobre la lírica de tipo popular de la autora, en un lapso que va de 1952 a 2004. Al ocuparse del estudio de esos cantares, es considerado el complemento del *Nuevo corpus*.

El filólogo castellonense Vicenç Beltran ha trabajado *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral* (2009) en donde propone una lectura comparada de la lírica oral —o tradicional, en línea con Menéndez Pidal— con otras tradiciones europeas, además de otras publicaciones sobre la canción de amor en la Baja Edad Media. Destacan también los estudios comparativos del prolífico autor e investigador José Manuel Pedrosa, que se ha encargado también de recopilar un amplio catálogo de manifestaciones populares recientes en la cultura hispánica y sefaradí, incluyendo un rico acervo de contenidos audiovisuales. De los títulos más representativos de sus estudios, podemos mencionar *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional* (1995) y *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, ambas de 1994.

Se hace obligado señalar que la publicación del *Corpus* y del *Nuevo corpus* ha significado tener la posibilidad de contar con material suficiente, recogido en diversas fuentes a lo largo de muchos años de trabajo, para su aprovechamiento en nuevas investigaciones y estudios. Todas las antologías, desde las primeras hasta las más recientes y copiosas, han implicado un trabajo de discriminación de materiales para diferenciar lo que es popular y lo que no lo es. Esta labor no está exenta de dificultades y riesgos (Frenk, 1986: vi). Por otro lado, un segmento importante de la filología se esfuerza en la identificación de

especificidades estilísticas con el fin de reconocer tendencias —no categorías inamovibles— que a lo largo de la historia literaria han conformado el quehacer creativo, así como “contaminaciones” que aquí llamamos intertextualidades o confluencias, en los que se nos descubren formas de renovación y de producción poéticas. Renunciar a esa labor de discriminación sería en parte renunciar a conocer esas dinámicas creativas.

Como parte final de este recorrido, en el que apenas se han señalado algunos autores y estudiosos de los más recientes, menciono la iniciativa de *Lyra Minima*, nacida en 1996, gracias Alan Deyermond y Mariana Masera, quienes organizaron y fundaron el primer congreso, que se llevó a cabo en Londres, con el propósito de “ser un foro abierto a diferentes tradiciones de todo el mundo, teniendo como eje el cancionero panhispánico”. En los ocho congresos internacionales que se han celebrado han asistido especialistas en el tema de la lírica popular o tradicional, por lo que los estudios sobre el tema se han ampliado y diversificado. Basta ver los índices de las memorias publicadas de esos congresos.

CAP. 2. MODOS DE DIFUSIÓN. CARACTERIZACIÓN DE LA LÍRICA CULTA Y LA POPULAR EN LOS ESTRIBILLOS AMOROSOS

La canción y el villancico de la época

El término *canción* es una innovación de la segunda mitad del siglo xv para distinguirla de la antigua denominación gallega de *cantiga*, aún en uso en el *Cancionero de Baena*. En los cancioneros siguientes se sigue usando *canción* y aparece también el término *villancico*, ambos variaban “según la combinación y el asunto de la poesía” (Baehr, 1989: 328), de estilo popular o rústico, en el caso de este último.

Sin embargo, había confusión entre la forma del villancico y la de la canción, por lo que el mismo Encina hace la distinción sólo en lo referente a la forma del estribillo:

Según ya deximos debemos mirar que de los pies se hazen los versos y coplas... Muchas vezes vemos que algunos hazen sólo un pie... y aquel suélese llamar mote. Y si tiene dos pies llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado también será villancico o letra de invención... Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla... y de cinco pies también hay canciones y de seis... (*Arte*, capítulo vii)

Bien dice Encina que la cabeza o estribillo de la canción tienen cuatro versos en tanto que los del villancico, tres. Los dos tienen coplas o estrofas que siguen a la cabeza. La canción tiene tres partes: la inicial o cabeza, que marca el tema, la medial y la final, y usualmente todas son redondillas. En la forma más común de la canción, la estrofa que acompaña a la inicial o cabeza repite la disposición y las rimas de ésta; el modelo más repetido es abba: cddc: abba, y también podría haber abab: cddc: abab o abba:cddc:baba, esta última rima es la de nuestro ejemplo siguiente:

Quien no estuviere en presencia,
no tenga en fe confianza,
*pues son olvido y mudança
las condiciones de ausencia.*

Quien quisiere ser amado,
trabaje por ser presente,
que quan presto fuere ausente.
tan presto será olvidado:
y pierda toda esperanza
quien no estuviere en presencia,
*pues son olvido y mudança
las condiciones de ausencia.*
(Jorge Manrique, *Cancionero General*, 271)

Al villancico, también llamado *letra*, *letrilla*, *chanzoneta*, e incluso canción, a veces, como dijimos, tiene una cabeza normalmente en octosílabos, pero también puede haber de pie quebrado, en hexasílabos, y, también, en forma de seguidilla. Puede tener varias estrofas que rematan con la repetición musical y parcialmente textual del estribillo, generalmente eran villancicos de estilo cortesano.¹⁹ Como bien nos recuerda Margit Frenk, aquella fue una época de experimentación poética, por lo que no es extraño encontrar cabezas mucho más extensas, y respecto a las estrofas nos dice:

La letra de las estrofas va cambiando de una en otra, pero desemboca siempre en una repetición del final de la cabeza. La cabeza del villancico es, así, el núcleo del que parten, y al que vuelven la música y la letra de cada una de las estrofas, en un movimiento que podríamos llamar “circular”, y este rasgo caracteriza al villancico y lo diferencia de otras formas poético-musicales.²⁰

¹⁹ Isabella Tomassetti en su libro *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento* (2008), se dedica a examinar esta forma estrófica en su primer periodo exitoso —fines del siglo xv y las dos primeras décadas del xvi— llamándolo villancico cortés debido a las fuentes poéticas cortesanas, a lo que se suma su “marcada tendencia a la experimentación formal y al perfeccionamiento de las técnicas de composición”.

²⁰ Agradezco a Margit Frenk que me haya prestado sus notas sobre el villancico, las cuales formarán parte del prólogo al *Cancionero de Gaspar Fernández*, músico mexicano del siglo xvii de la Catedral de Puebla.

A continuación, nuestro ejemplo de villancico, de un joven autor al que volveremos en nuestro capítulo de análisis, Juan Fernández de Heredia:

No lloréis mis ojos tristes
si podéis,
tristes ojos, no lloréis.

Y aunque mi desdicha ordena
dolor que tanto sintáis,
que no digan que lloráis,
para descansar mi pena.
Y, aunque no haya cosa buena
con que mi mal descanséis,
si podéis,
tristes ojos, no lloréis.

Yo no sé cómo podremos
con nosotros acabar
cessar nunca de llorar;
perdiendo el bien que perdemos,
cegar y llorar queremos,
Queré lo que no queréis,
si podéis,
que nunca lo acabaréis.
(*Cancionero General*, 633)

El *Cancionero general* de Hernando de Castillo (1511) también contiene una sección de villancicos, con cincuenta composiciones, en donde los estribillos son tercetos en su mayoría de pie quebrado, y con más de una estrofa como se dijo en la descripción anterior, lo que confirma la variabilidad de la forma, pero en todos ellos persiste el movimiento circular señalado por Margit Frenk; la temática es cortesana en armonía con el resto del material del cancionero. Una segunda definición de villancico es la que da Sánchez Romeralo en su ya comentado libro sobre esta forma popular tradicional (1969), y que se refiere a la ‘breve copla de dos a cuatro versos núcleo de composiciones más extensas’.

Formas de difusión de materiales poéticos

Como señala Peter Burke, “la cuestión clave es que, seguramente, tengamos que aceptar que no podemos aproximarnos a los artesanos y campesinos de la Europa moderna de forma directa, sino a través de predicadores, impresores, viajero o funcionarios” (2001: 130), figuras a las que se les suma la del juglar, que representa un intermediario, casi un anfibio, que va y viene de las cortes a las plazas públicas. Además de cantar vidas de santos y poemas épicos, entre sus tareas estaba la de promover la canción cortesana, ahí tenemos el ejemplo de Alfonso el Sabio, el infante don Pedro de Aragón, el Arcipreste de Hita, Villasandino, que “destinaban sus composiciones para que los juglares las cantasen en las fiestas de la iglesia y de la corte, o se ganasen con ellas el pan por plazas y calles” (Menéndez Pidal, 1942; 1991: 37). Por esta razón no es de extrañar que el grueso de la población, no letrada, incorporara en sus canciones el ideario del amor cortés y adoptara algunos de sus tópicos. A este fenómeno, ya reconocido a fines del siglo XV y principios del XVI, le llamo folclorización de la cortesanía.²¹ Imitadores de trovadores y transmisores de la lírica cortesana, los juglares fueron también “puentes vigorosos”, en palabras de Margit Frenk, entre la corte y la plaza pública, por lo que, a través de ellos, se difundió en buena medida el cancionero culto de entonces. En nuestro corpus de caracterización de la lírica de tipo popular —y en la mayoría de los materiales que se dan a conocer después— veremos que es evidente la presencia de la ideología cortesana amorosa. Se hace referencia a ese código utilizando o reelaborándolo conforme a los recursos estilísticos, también llamados estilemas, de lo que era el repertorio folclórico de entonces, es decir, *a lo popular*, incluso hay casos en los que conserva el tono sufriente de la condición amorosa del trovador, aspecto que, como apunta Margit Frenk, a

²¹ Vicenç Beltran piensa que la “intensa impregnación de ideología y estética cortesana” se debe a que fueron los músicos y poetas de la corte los mediadores en la conservación de lo que fue la antigua lírica popular (2009b: 56).

través del uso del léxico, “confería a los cantares populares cierto halo de prestigio” (1992; 2006: 57).

Si en la baja Edad Media la producción poética aristocrática se restringía a la gran tradición, las cortes y a la nobleza, y, por otro lado, la lírica de tradición oral vivía y se recreaba en la oralidad, el escenario cambiaría drásticamente, aunque de manera gradual, durante el siglo XVI. Impresas o manuscritas, la circulación de obras de autor fue mayor, y se detonó un circuito de difusión impresa que abarcó desde los cuadernillos llamados pliegos sueltos, volantes o de cordel, hasta hojas sueltas. En esos nuevos soportes el género poético popular que tuvo mayor presencia sería el romance, pero también se cuelean piezas poéticas de diversa índole, como coplas, villancicos, de carácter profano y religioso, del gusto de un público más amplio y más urbano. Se trataba de “gente iletrada, pero no analfabeta”, en palabras de María Cruz García de Enterría, que gustaba de buena poesía, en menos dosis, menos depurada, que un cancionero o un manuscrito (1973: 26).

Las compilaciones de un solo autor conocidas en el cambio de siglo XVI fueron los cancioneros de Juan del Encina (1496), Juan de Mena (1506), fray Ambrosio de Montesinos (1508) y Juan de Luzón (1508). En 1511, tras un par de décadas de trabajo de recopilación, Hernando del Castillo finalmente publicaría el *Cancionero general*, cuyas canciones son “en su mayoría lindísimas y desde luego una de las partes del libro que conserva mayor fragancia poética a través del tiempo. De aquí ha salido en general lo que pasó a las antologías y florilegios modernos como ejemplo de la lírica del siglo XV” (Rodríguez Moñino, 1958). En efecto, las continuas ediciones que tuvo el *Cancionero* de Castillo (1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573) nos dan una idea de lo mucho que se difundió y gustó este tipo de lírica, y sumados a la selección en florilegios en pliegos sueltos, fue más numeroso el público

al que llegó, conformado por una creciente población burguesa, que gustaba de las canciones que anteriormente habían tenido éxito en las cortes.

En esta época, inicios del siglo XVI, interesa la aparición de la figura del editor como uno de los agentes de cambio que más contribuyeron a la divulgación y arraigo de materiales poéticos de diversa índole. El editor quería llegar a un público lector que iba en aumento, de carácter tanto rural como urbano, conformado por pequeños comerciantes artesanos, élites burguesas, a quienes gustaba adquirir textos impresos en una sola hoja de apenas un cuarto, y otros con colecciones de poemas de una misma obra o una selección de varias. Este circuito de divulgación, como nos dice Roger Chartier, iba de la interpretación oral a la fijación impresa, entre las distintas versiones que se imprimían de una sola obra, entre las diversas generaciones de textos a lo largo del siglo XVI hasta llegar a Lope:

La invención de una fórmula editorial específica, la del pliego suelto, desempeñó un papel específico: alimentaba el comercio de los vendedores ambulantes y vendedores ambulantes ciegos, y ponía al alcance de todos, hasta los menos afortunados, un repertorio de textos susceptibles de múltiples usos, para acompañar el trabajo o la fiesta, para aprender a leer o para pasar el tiempo (Chartier, 1998: 420-421).

Se publicaba literatura de lo más diverso: culta, popular, popularizante. Era un fenómeno ya de carácter urbano, como se ha señalado, pues, a pesar de la proliferación de imprentas en pequeños pueblos de Castilla y Andalucía, son las ciudades las que tienen primero el mayor número de talleres de imprenta y los más importantes. El análisis llevado a cabo por María Cruz García de Enterría del mayor catálogo de pliegos sueltos poéticos la lleva a las siguientes conclusiones:

El siglo XVI puede dividirse en dos partes, [y el año] 1550 funciona como bisagra. La primera mitad del siglo es el romancero viejo y la poesía de cancionero la que triunfa abrumadoramente en los pliegos sueltos, aunque también se encuentran algunos devotos, otros en lengua de germanía, otros burlescos y obscenos o —por ejemplo y en la línea preferida más adelante por el pliego suelto— *Coplas sobre un caso acaecido en Jeréz* [sic] *de la Frontera de un hombre que mató a veintidós personas a traición...*; este último es pliego fechable en 1515, y ya indica, bien tempranamente por cirto, hacia dónde apuntaban

ciertas corrientes y tendencias que acabarán dominando en esta literatura de cordel y que explicarán, en parte, las razones de su marginación (García de Enterría, 1983: 34-35).

En lo que toca a la segunda mitad, la investigadora señala que sigue apareciendo la lírica trovadoresca, la misma de fines del siglo XV y primeros años del XVI, y también contenidos en la línea del “caso horrible y espantoso”, como ella le llama: crónicas, milagros, historias reales o ficticias de cautivos, burlas y noticias de desastres naturales y de guerras. Esta información se refiere a los pliegos conservados que cuentan con la fecha de impresión. Sobre los libros o pliegos de cordel, agrega Margit Frenk:

la poesía que en ellos se imprime es todavía herencia servil de las modas cortesanas; y, sin embargo, se van infiltrando elementos nuevos, hechos ya a la medida del nuevo público [...]. Contribuye a la vulgarización de la poesía folclórica [...] la moda popularizante —glosas a cantares antiguos y ensaladas, imitaciones y contrahechuras— se generaliza y aburguesa, y, paralelamente, los productos de esa moda van cambiando (1984: 38).

La trayectoria de la poesía cancioneril de tema amoroso durante el siglo XVI estuvo marcada, entonces, por la edición del *Cancionero general*, en 1511, y sus varias reediciones e impresiones hasta 1573; se alimentan de él *La guirnalda esmaltada* (1515), el *Cancionero de obras de burlas* (1519), *Espejo de enamorados* (c. 1535) y el *Vergel de amores* (1551), y gran cantidad de pliegos sueltos, entre otros. Sin embargo, dice Rodríguez Moñino del *Cancionero general*, “incapaz de hacer frente a la corriente nueva [la petrarquista] y a la lírica popular, cantada y leída, que comienza a ser patrimonio de todos a través de los libros de música, está muerto para la sensibilidad contemporánea en 1540” (1968b: 71). Un cambio relevante se da en la edición de 1552, del impresor español Esteban Nájera, cuando “se imprime ya en tamaño pequeño, en dozavo, propio para llevar en la faltriquera, de escaso costo y de fácil manejo. Ha dejado de ser obra de biblioteca y atril para convertirse en libro de bolsillo. No es liviana revolución para la época” (Rodríguez Moñino, 1968b: 72). Parece que desde entonces se desprende la definición del término *cancionero*, que encontraremos

casi dos siglos después en el *Diccionario de autoridades* (1726), que acota: “libro o cuaderno donde están escritas canciones y poesías, propias para cantar y *traer a mano*” (las cursivas son mías). La naturaleza del cancionero cambia: de las cortes y bibliotecas aristócratas, se convierte en un repertorio portable para cualquiera que pudiera adquirirlo y leerlo, en el marco de una sociedad urbana en expansión.

La proliferación en aumento de los medios impresos hace que la poesía llegue a cada vez más oyentes y lectores a través de libros y pliegos de cordel, que contienen, además de materiales de estilo cancioneril, aquellos originados gracias a la moda popularizante ya sea usando algún antiguo cantar popular, o bien, cantares que acusan formas mixtas. Al cambio cultural que se da respecto a la cultura escrita y oral, se suma la producción de poetas ya no sólo de la corte o nobleza, sino del ámbito urbano, como escritores de teatro, editores, estudiantes, que colaborarían a ofrecer al público cada vez más ávido y aficionado a la literatura, una producción de obras poéticas variadas.

Como señala Vicenç Beltran, la lírica de tipo popular empezó a aparecer en pliegos sueltos después del Romancero; ninguno de los cantares que aparecen en el *Cancionero musical de Palacio* fue recogido por pliego (Beltran, 2009a: 276 y 282). Cuando empezaron a aparecer, con el nombre de coplas o villancicos, fue en buena medida como remate de pliegos en donde se reproducen romances, lo cual parece que fue del gusto de los lectores, pues este formato se repite en buena parte de los pliegos sueltos conservados. Durante el siglo XVI, nos dice García de Enterría, los libros impresos o folletos tienen en cuenta “a un público todavía homogéneo, no diferenciado y en el que letrados e iletrados [no analfabetas] conviven como lectores sin aparentes problemas, aunque los últimos sean, por supuesto, minoritarios en ese conjunto” (1986: 33).

En el terreno de la poesía, su vehículo fue sin duda el pliego suelto, “la forma más rudimentaria del libro”,²² formato que contribuyó al desarrollo de la literatura efímera. Estos pliegos, de cuatro hojas resultado de doblar dos veces un pliego, sin encuadernación ni tapas, impresos en un principio con caracteres góticos y posteriormente en romanos, se podían adquirir por muy poco dinero en ferias y mercados, plazas y calles, colgados de una cuerda o cordel y voceados casi siempre por ciegos. Por su parte, el libro de cordel, más enfocado a la prosa, está formado por varios pliegos cosidos, a veces con encuadernación rústica pero también de tamaño pequeño para poderlo colgar de una cuerda.

Por otro lado, la imitación artística era una práctica común, el uso de temas y recursos existentes de los clásicos, ya sea latinos, griegos e italianos, era una muestra de respeto y una forma de los poetas de cancionero de demostrar su habilidad y con ella su propia originalidad (Lapesa, 1967: 154). El uso de los estribillos de tipo popular como material poético para elaborar las glosas ya en estilo culto ya imitando al popular, indica que esa práctica se extendió más allá de los clásicos. Esos casos, la combinación del estribillo tradicional con glosa culta sería uno de las primeras formas híbridas producidas, sin embargo, aquí me abocaré únicamente a las cabezas de temática amorosa, en la idea de que en sí mismos son unidades autónomas en su mayoría y sufrirán cambios, influjos y mixturas a lo largo del siglo XVI, sobre todo a fines de siglo.

En el capítulo dedicado al análisis, podremos analizar canciones consideradas mixtas procedentes de pliegos sueltos. Como señalamos antes, su lugar en éstos era secundario, al hallarlos al final de la sección romanceril o de la que contenía poesía de cancionero, al parecer con la idea de aprovechar el espacio que quedaba de la página. No obstante, de ahí proviene

²² Según D. W. Cruickshank, citado por García de Enterría (1986: 33).

una buena cantidad cantares populares y semipopulares recogidos en el *Nuevo corpus*, y, conforme se acercan los últimos años del siglo, se les va dando mayor preponderancia, como lo veremos en su momento en el análisis. Seguramente un trabajo de investigación sistemático dedicado únicamente a la presencia de los cantares tanto populares como mixtos en los pliegos sueltos conservados, nos brindaría importante información complementaria sobre la folclorización de estas formas.²³

Por otro lado, en la revisión que llevé a cabo de los estudios de lírica popular, fue frecuente encontrar observaciones y reflexiones sobre préstamos principalmente de la lírica culta a la popular.²⁴ Uno de los pocos trabajos que encontré dedicados a identificar explícitamente los elementos que ambos tipos de lírica se han intercambiado, es uno de hace tiempo, de J. M. Aguirre, titulado “Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana”. Ahí indica que “resulta incalculable hasta qué punto las ideas y características del amor cortés han sido aceptadas y repetidas por los poetas españoles, cortesanos o juglarescos, de los siglos XV, XVI y XVII y también incalculable es hasta qué punto el cancionero popular las ha conservado incluso hasta nuestros días” (Aguirre, 1965: 23). El señalamiento del autor nos sirve como advertencia de la necesidad de ser lo más precisos posible en cuanto al deslinde de estilemas²⁵ o constantes estilísticas que haremos a continuación. Como se mencionó desde un principio, nuestro punto de partida son los últimos años del siglo XV, cuando los cruces entre ambas poéticas se empiezan a documentar con

²³ Vicenç Beltran ha empezado este trabajo (2009a: 247-304) desde una perspectiva historiográfica muy útil para futuros estudios que se centren en el análisis de los materiales líricos. En el mismo sentido tenemos el trabajo de Laura Puerto, 2012.

²⁴ Antonio Sánchez Romeralo a lo largo de su estudio sobre el villancico intercala comparaciones con el estilo de la lírica de cancionero; Margit Frenk también lo hace en varios de sus trabajos, en especial, en “Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media” (2006: 42-57).

²⁵ Según anota Helena Beristáin en su diccionario de retórica, por estilema se entiende “un tecnicismo literario derivado de *estilo* por analogía con otros usados sobre todo en lingüística como *fonema*. Un estilema sería, con respecto a un *código* estilístico, tanto como es un fonema con relación al código lingüístico”.

mayor frecuencia debido a la moda popularizante, lo cual, ya se ha dicho también, no quiere decir que antes no hayan compartido algunos tópicos. Hay que señalar igualmente que los corpus que determiné para la caracterización de cada escuela contienen la mayor parte de los rasgos que la distinguen, pero no todos, y a lo largo del análisis surgirán algunos otros que también formaron parte de ellas.

La lírica culta: de cancionero

Como se comentó anteriormente, el grupo de canciones que se eligió para la caracterización de la lírica de cancionero pertenecen al *Cancionero general*, de 1511, específicamente a la sección intitulada “Aquí comienzan las canciones” con 154 composiciones. El tema del amor en la lírica cancioneril castellana de este periodo lo perfila, como sabemos, el código cortesano, en sus orígenes la *fin’amor*, el amor afinado, perfecto, depurado, invención del siglo XII en la obra de los trovadores (Zink, 1997: 9).²⁶ El término *amour courtois* figuró por primera vez en 1883, cuando el medievalista Gaston Paris lo usó para describir esa actitud sobre el amor, cuyos primeros rastros literarios los encontramos en la poesía provenzal del siglo XI. A partir del estudioso francés, otros especialistas optaron por hablar de un “sistema” de amor cortesano, de un código, de un cuerpo de reglas, e incluso, de una forma de vida. “La experiencia cortesana” tuvo su auge literario en Castilla y León en los siglos XII y XIII, en la poesía gallego-portuguesa en sus cantigas de amor, desde finales del siglo XII hasta mediados del XIV, cuando se empezó a dejar de escribir en gallego-portugués para empezar a

²⁶ Fenómeno universal, según algunos, con resonancias cántaras y árabes, nos narra el ya clásico libro de Denis de Rougemont, *El amor y occidente* (1993). Ahí, entre otras cosas, plantea al obstáculo como elemento para exacerbar el deseo amoroso, actitud prácticamente omnipresente en la lírica de cancionero.

hacerlo en gallego-castellano y en castellano, a pesar de que ésta ya era la lengua franca desde hace tiempo, sólo entonces ganó la categoría de lengua poética (Lapesa, 1957: 8-10; Henríquez Ureña, 1933: 40-41; Beltran, 2009b: 10-11). Las figuras más destacadas de la primera mitad del siglo XV fueron Alfonso Álvarez de Villasandino, Francisco Imperial, Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana y Juan de Mena, cuya obra está incluida, junto con la de generaciones contemporáneas, en los materiales compilados en el *Cancionero de Baena*, publicado hacia 1465, fecha de la copia conservada. Este cancionero inaugura la época de las recopilaciones de poesía cancioneril, cuando “la poesía cortés vivió su periodo de mayor creatividad y esplendor” (Beltran, 2009b: 23). Por su parte, el *Cancionero general* de Hernando de Castillo, sería la culminación de esos trabajos recopilatorios. Sobre el ambiente en el que se desarrolló esa poesía, nos cuenta Rafael Lapesa:

La corte era el lugar propicio para las composiciones de ‘amor y loores’ a las damas; cualquier viaje daba pretexto para que al regresar se contasen supuestas aventuras con bravías serranas (...). Y para entretener los ocios palaciegos, nada mejor que competir en juegos donde se ponía a prueba el saber y la habilidad de los poetas, bien por medio de preguntas que habían de responderse en iguales metros y rimas, bien glosando motes impuestos. La poesía era, en aspectos esenciales, un divertimento compañero de la música y fiestas, propio de la mocedad (1967: 146).

La *canCIÓN* era la poesía cortesana destinada al canto, a diferencia del *decir*, compuesto para la recitación o la lectura. A pesar de los límites tan estrechos de la forma, el poeta cortesano alcanza a desarrollar ingeniosa y talentosamente múltiples versiones sobre los distintos temas preferidos. De J. M. Aguirre es la idea de concebir la lírica de cancionero como “un extensísimo poema único, cuyos versos están constituidos por poemas-variaciones, que presentan, desarrollan, varían y afinan los diversos temas que forman el código del amor cortés” (1971: 13). Todo ello ciñéndose a un molde métrico, por lo que el ingenio fue el principal talento para destacar de entre los demás.

En términos de forma, las 154 composiciones cortesanas fijadas como nuestro corpus, los números del 267 al 421 del *Cancionero general*, son todas de tema amoroso y se presentan con una cabeza y su glosa; la mayoría, 116, de las cabezas son redondillas con rima cruzada o bien, abrazada, en tanto que 38 son redondillas de cinco versos cuya rima también varía; sólo hay dos de pie quebrado, una redondilla y una sextina. Antes de que el petrarquismo llegara a modificarla de manera rotunda, la poesía castellana conservó sus metros y su poética independientes de los influjos itálicos anteriores. A continuación, uno de los poemas más representativos, de Jorge Manrique, incluido en esta obra, que contiene en sí mismo prácticamente la esencia del código amoroso de la lírica cancioneril:

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón;
una fuerça de tal suerte
que todo seso convierte
en su fuerça y afición,
una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
hazemos más poderosa
queriéndonos defender.

Es plazer en el que hay dolores,
dolor en que hay alegría,
un pesar en que hay dulçores,
un esfuerzo en que hay temores,
temor en que hay osadía,
un plazer en que hay enojos,
una gloria en que hay pasión,
una fe en que hay antojos:
fuerça que hazen los ojos
al seso y al coraçón.
(CG, 183)²⁷

²⁷ CG: *Cancionero general*, de Hernando de Castillo. El número que sigue a las siglas CG corresponde a los números de la edición de Joaquín González Cuenca (Madrid: Castalia, 2004).

La voz del varón es la única presente en la de cancionero, de modo que la visión de la experiencia poética amorosa es unilateral; la mujer sólo existe como objeto del discurso.²⁸ Desde la herencia de la poesía gallego-portuguesa la lírica aristocrática dejó fuera la voz de mujer y se centró en el ejercicio de loar a la dama y servirla, con la esperanza de que sea bien recibido, lo cual equivaldría a ser correspondido. Después de su declaración, el galán demandaba el galardón, es decir, el premio o recompensa que generalmente consistía en que la dama aceptara el servicio de elogiarla, implicando una unión emocional o intelectual entre ellos. Los trovadores, nos dice Michel Zink, “tienen la sensación de que el amor es por naturaleza paradójico y contradictorio. El amor es el deseo y el deseo busca su satisfacción, pero, una vez satisfecho, muere. La naturaleza del deseo es desear su muerte. Y si desea vivir su vida de deseo, desea la frustración, no la satisfacción. Por eso el amor es contradictorio: es —por esencia, y no por accidente— alegría y sufrimiento, angustia y exaltación” (Zink, 1997: 11), de ahí que el recurso más usado sea el de la paradoja. Hay quienes ven también en la paradoja del amor cortés el reflejo del desconcierto frente a la verdad equívoca, ambigua, de la existencia humana.²⁹ Vemos entonces que los contrasentidos y la antítesis eran reflejo del conflicto interior del galán.

En lo que concierne a los estribillos o cabezas, que será a lo que nos aboquemos en adelante, sólo hay dos de casos, ambas redondillas de cinco versos, en los que figura el

²⁸ El caso de Florencia Pinar es sólo una excepción. En nuestro corpus de caracterización, las canciones firmadas por ella, con los números 342, 343, 354, no aportan nada desde el punto de vista femenino. El caso de las canciones 360 y 363, sin autor, es particular porque la primera está puesta en voz masculina y la segunda, de mujer, protagonizando un diálogo en el que se dice que el galán le había prometido casarse con ella “si la hallase virgen”, y “él después de haberla a su placer, se lo negó”, según reza el encabezado. En la canción en voz de mujer, ella lo niega y se siente engañada. En ambas canciones el estilo sigue siendo cortesano, a pesar de la temática.

²⁹ Aguirre cita a José Luis López Aranguren, “Personalidad y religiosidad en Unamuno”, citado a la vez por Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú y trascendencia en la obra de Pedro Salinas*, Universidad de Buenos Aires, 1965, p. 12.

galardón, el motivo se encuentra más repetido en las glosas. En el siguiente estribillo, bien podría ser una pose del galán no esperar la recompensa y, encima, señalar el contubernio entre el corazón y los ojos para amarla:

De las penas que me vienen,
sin esperar galardón,
por igual la culpa tienen
los ojos y el corazón,
amigos de fe que son.
(Cartagena, *CG* 322)

En la siguiente, la canción está dirigida a la amada, aunque no la apele directamente, como es lo usual en estas canciones. En la copla el trovador se vanagloria de no esperar el galardón y dice contentarse con el “merecimiento” de la dama, es decir, con haber conocido su belleza. La antítesis del segundo verso será una de las más repetidas en esta lírica:

Justa fue mi perdición,
de mis males soy contento:
no se espera galardón,
pues vuestro merecimiento
satisfizo mi pasión.
(Don Jorge, *CG* 319)

En la siguiente, del poeta Soria, vemos que el merecimiento es más bien penoso, a diferencia del caso anterior:

Ved si puede ser mayor
el mal de mi pensamiento,
que vuestro merecimiento
se me convirtió en dolor.
(*CG* 391)

Una de las peculiaridades de la lírica cortesana castellana es que cultiva la discreción y evita el retrato físico de la dama, y sólo menciona su hermosura en términos muy generales:

Hizo os Dios merescedora
y en tanto grado hermosa
que es el mundo poca cosa
para ser vos de él señora.
(Fernández de Heredia, *CG* 341)

Yo como alcanço lo digo,
y en esta razón me fundo:
que es la por quien me fatigo
la más hermosa del mundo.
(Núñez, *CG* 366)

Los apelativos con los que el poeta alude a la mujer amada son *dama*, *señora*, *gentil dama*, y sólo en cerca de la mitad de las cabezas analizadas hay esta mención directa a ella:

Si os pedí, dama, limón
por saber a qué sabía,
no fue por daros pasión,
mas por dar al corazón.
Con su color alegría.
(Núñez, *CG* 276)

Gentil dama, pues tenéis
más valer que nunca ví,
para que más me ganéis
hazedme merced de mí.
(Cartagena, *CG* 323)

A veces el trovador se dirige al corazón, a la tristeza, a la ausencia, a la muerte, a la voluntad. La gran mayoría de las canciones son disertaciones sobre el ejercicio de amar:

Voluntad, no trabajéis
por alcançar buena vida,
que la mejor escogida
que fue ni será
ni es cuidado es para después.
(Cartagena, *CG* 303)

También se usa la personificación de ideas abstractas. Del mismo poeta:

La ventura y la razón
se acordaron y, acordados,
amos a dos, de un cuidado,
os dieron la perfección.
(*CG* 398)

En la siguiente, la fortuna es un ave que va y viene:

Ninguna gloria consuela
de quantas fortuna da,
porque es un ave que buela
que por do viene se va.
(Cartagena, *CG* 419).

A veces el servicio amoroso consiste en versos ingeniosos de mucho artificio en el que hay un desarrollo de los efectos de la espera, al que se suma el deseo contumaz:

Quando el bien mayor se espera,
las mercedes adolescen;
mis servicios siempre crescen
y esperança desespera.
(Conde de Oliva, *CG* 351)

En el caso que sigue, al discurso sobre la obsesión y el deseo se vea acompañado, al igual que la canción anterior, del recurso fónico de la aliteración en un afán de demostrar el dominio de la palabra y del verso:

Quanto más pienso serviros,
tanto queréis más causar
que gaste mi fe en sospiros
y mi vida en dessear
lo que no puedo alcançar.
(Manrique, *CG* 409).

La muerte era deseada y temida a la vez por el poeta-galán; era la única salida al sufrimiento y, a la vez, el fin del “intelectual deleyte”, es decir, la muerte por amor:

Mucho mal está mi mal
que en desdicha se convierte,
pues se le niega la muerte
por hazello más mortal.
(Lope de Sosa, *CG* 291)

La metáfora cortesana por antonomasia que ha trascendido hasta nuestros días —más en el léxico que en la idea en sí— es la de referirse al arte de amar como un ejercicio de guerra, comparar al servicio amoroso con una batalla. La metáfora bélica fue muy productiva en cuanto a léxico, tanto en sustantivos como en verbos, muchos de los cuales se fijaron en el vocabulario del español hasta el día de hoy:

La más durable conquista
de esta guerra enamorada
es una gloria delgada
que se passa sin ser vista.
(Vizconde de Altamira, *CG* 357)

Citamos de nuevo la canción de Tapia, en la que está clara la relación herido / vencido como equivalente a sentirse atraído o admirado por la belleza de la dama sólo al verla:

¡Ay de aquel que en sólo veros
queda de Amor mal herido!
¡Ay de aquel que no ha podido
por ser vencido vencedos!
(Tapia; *CG* 301)

La prisión de amor es aquella de la que el prisionero no puede escapar ni quiere, pues, como hemos visto, sufrir de amor era un gozo, con toda la contradicción que implica. En la siguiente, de Luis de Vivero, el poeta describe la continua batalla interna que sufre, entre el querer y desear:

Temor, dolor se combaten,
seso con amor guerra,
corazón, fuerças, debaten,
ninguno vence pelea.
(*CG*, 269)

Otra paradoja sobre la muerte por amor la tenemos en el siguiente estribillo:

Quando amor vence de grado,
desamor mata el cativo,
y el dolor del desamado
para siempre queda bivo.
(Tapia, *CG* 274)

Muy cercana a la metáfora del amor como batalla está la hipérbole, el superlativo, que también puede hacerse todavía más explícito en los siguientes ejemplos:

¡Qué mal puede ser mayor
en amor que el esperança,
pues un ora de tardança
da mil años de dolor!
(Romero, *CG* 347)

El superlativo aumenta todavía el tono grave y lacrimoso del poeta:

Ninguno tenga passion
de amor en el pensamiento,
pues haze, por gualardón

al de más merescimiento
más crecido en el tormento.
(Pedro de Miranda, *CG* 349)

Y todavía un poco más:

Dos mil dolores de muerte
cercaron mi corazón
y no hallo defensión
porque todo lo más fuerte
tomó vuestra perfección.
(Quirós; *CG* 372)

En la lucha entre la razón y el sentimiento, siempre éste termina supeditando a aquélla, dando lugar a la sublimación de este último:

Nunca pudo la pasión
ser secreta siendo larga,
porque en los ojos descarga
sus nublós el corazón.
(Cartagena, *CG* 285)

Y, a veces, hay duda sobre eso:

Anda por hazerme afrenta
la passion del corazón,
y no le dexa razón.
¿A cuál dexaré contenta,
la razón o la pasión?
(Íñigo de Mendoza, *CG* 296)

La ausencia y la espera, centrales también en la elaboración de la variación del poeta cortés, provocan en ocasiones el fantasma de los celos, el temor de perder el favor de la dama.

En la siguiente redondilla de rima abrazada, nos dice el poeta Tapia:³⁰

Ausencia puede mudar
amor en otro querer,
mas no que tenga poder
para hazer olvidar.
(*CG* 280)

³⁰ Probablemente, Gonzalo Gomes de Tapia, *cfr.* Beltran, 2016b: 681.

En este mismo sentido, también el poeta Jorge Manrique aconseja no fiarse del amor no alimentado de presencia, en un estribillo que hemos visto anteriormente (*cfr. supra* p. 33):

Quien no estuviere en presencia,
que no tenga en fe en confiança,
pues son olvido y mudança
las condiciones de ausencia.
(CG 271)

En el ejercicio del amor también puede presentarse, excepcionalmente, el poeta solitario que se proclama capaz de vivir la incertidumbre:

Gran congoxa es esperar
quando tarda el esperança,
mas quien tiene confiança,
por tardar
no deve desesperar.
(Tapia, CG 298)

La lucha interna del galán da pie a otra veta temática más: concentrarse en su interioridad anímica, que proyecta en paisajes imaginarios, y “acentúa su voluntad de someterse a su destino” (Lapesa, 1967: 150):

En mi grave sufrimiento
no hay dolor más desigual
que ser sólo el pensamiento
el testigo de mi mal.
(Diego de San Pedro, CG 287)

Él debe esperar, como parte de su tarea en el amar:

Tú, triste esperança mía,
conviene que desesperes,
pues que mi Ventura guía
la contra de lo que quieres.
(Duque de Alba, CG 297)

La mirada es uno de los tópicos en los que más se concentraría y desarrollaría la *gaya ciencia*, con diferentes matices, y veremos más adelante en la *lirica popular* que también es un tema muy presente. De las 154 canciones que revisamos, 14, es decir, el diez por ciento, mencionan los efectos tanto de la mirada de la amada como de la contemplación de su belleza

que marcaba el inicio de la pasión, del deseo, lo que en términos simples significa el flechazo que se rastrea desde el siglo XI, en *El collar de la paloma*, del autor árabe Ibn Hazm de Córdoba.³¹ Vemos en la siguiente de nuevo la alocución a la señora y uno de los tópicos también recurrentes en el que el trovador habla de una especie de obsesión que se despierta en cuanto la ve por primera vez:

Quien tanto veros dessea,
señora, sin conosceros,
¿qué hará después que os vea
quando no pudiere veros?
(Don Jorge, *CG* 320)

Continuamente se hace referencia a la vista como el brote del amor: los ojos de la dama conquistan en tanto que es por los ojos del galán por donde el sentimiento amoroso entra, con el juego consumáis / miráis:

Vuestras gracias conocidas
quieren que cáliz traigáis
en que consumáis las vidas
de todos quantos miráis.
(Cartagena, *CG* 416)

Otro tópico, muchas veces vinculado con la mirada, es el de matar de amor y morir de amor que ha tenido también uno de los arraigos más duraderos en la lírica, incluso hasta nuestros días.³² En la canción siguiente, una de las mejor logradas, vemos el juego sutil y de nuevo paradójico “entre el ver y no veros”:

Témese mi triste suerte
de perderse y de perderos,
porque entre el ver y no veros
hay dos peligros de muerte.
(Antonio de Velasco, *CG* 326)

A veces es fulminante el flechazo-muerte tras la mirada de la amada:

³¹ “Sobre quien se enamora de una sola mirada” es el apartado dedicado al flechazo a través de la mirada.

³² *Cfr. Lírica cortesana y lírica popular actual*, de Yvette J. de Báez, en donde la autora hace un ejercicio similar al de esta investigación, pero enfocada a la lírica popular actual.

Rosa, si rosa me distes,
tan grande gloria me dio,
que en tomalla se perdió
la muerte que en ver me distes.
(Nicolás Núñez, *CG* 315)

Y aquí queda reiterado el efecto de matar de amor “acuciosamente” y morir como proceso largo y pausado:

No puede el sufrir callar,
ni razón puede encubrir
vuestro acucioso matar
y mi espacioso morir.
(Mejía, *CG* 335)

Nuevamente la muerte por amor:

Es la vida sospechosa
de parte de amor venida,
la muerte más conocida,
la pena más peligrosa.
(*CG* 410)

El constante tono pesaroso y espacioso concuerda con lo que señala Michel Zink como “el esfuerzo por hacer vivir el deseo, por evitarle la saciedad y la desesperanza” (1997: 12):

Yo con vos y vos sin mí:
yo con vos parto partiendo,
vos sin mí partís de aquí.
Yo sin vos quedo sintiendo
dolor que nunca sentí
(Comendador Escrivá; *CG* 383)

En la siguiente, mirar y contemplar a la dama pueden alterar al galán que ose alardear:

Quien presume de loaros
a sí mismo desatina:
con la vista, por miraros,
y el sentido, en contemplaros,
con razón se descamina.
(Mossén Crespí de Valdaura, *CG* 421)

También el corazón puede figurar como la puerta por la que entra el amor:

Sin veros, por vos penando,
de oíros fue mi prisión,
la causa, que bienamando,
a los ojos desculpando,
dó la culpa al corazón.
(Sazedo, *CG* 340)

Otro matiz: veamos el cantar siguiente de Íñigo de Velasco que, además, usa el contrasentido para describir su desazón tanto en la presencia como en la ausencia. “El gusto por las contraposiciones y paradojas logró en Castilla extraordinario desarrollo”, como nos dice Rafael Lapesa (1957: 151):

Tan grandes males recibo
de este mal con quien peleo,
que no me cuento por bivo
porque os vi, porque no os veo.
(Íñigo de Velasco, *CG* 292)

La batalla interna se puede detonar al mirar a la amada:

Con dos cuidados guerreo
que me dan pena y suspiro:
el uno cuando no os veo,
el otro cuando vos miro.
(Vizconde de Altamira, *CG* 355)

En el estribillo que veremos en seguida, aparece la figura del hada acompañada del juego de los ojos, éstos como receptores y agresores que provocan también la lucha interna ya mencionada, en consonancia con la ambivalencia que produce la presencia de las hadas. El hada, una figura que “al mismo tiempo colma o decepciona los deseos más ambiciosos”, y “ejerce menesteres humillantes, pero tiene facultades extraordinarias” (Chevalier, 1988 y Cirlot, 1998), explicación que ayuda a aclarar en el siguiente cantar el doble juego de los ojos tanto de la amada como del galán:

Dos enemigos hallaron
las hadas y a mí los dieron:

mis ojos, que me prendieron,
los vuestros, que me mataron.
(Quirós, *CG* 387)³³

Como vemos en las siguientes, de nuevo se presentan los elementos de la paradoja — con tono grave— del placer, producido por el sufrimiento. Este elemento es una constante, lo mismo que un alto nivel de condensación semántica:

Bivo sintiendo plazer,
plazer, temor y dolor;
dolor por no os poder ver,
temor que os temo perder,
plazer por ser amador.
(Diego de San Pedro, *CG* 273)

Sospiros, penas estrañas,
mil ansias y dessear,
han poblado mis entrañas
do plazer no puede estar.
(Peralta, *CG* 329)

En la siguiente, Diego López de Haro explora también la contradicción que implica que le dé satisfacción la muerte en vida:

Por tal ocasión venida,
la muerte me satisfaze.
porque con esto mi vida
ya dessaziendo se haze.
(*CG* 404)

Quien por bien servir alcança
bevir triste y desamado,
este tal
deve tener confiança
que le traerá este cuidado
a mayor mal.
(Don Juan Manuel, *CG* 267)

³³ El *Nuevo corpus* consigna con el número 142 B, el siguiente enigmático refrán-cantar atribuido a Santillana, y que posteriormente fue reproducido por Correas y Horozco: “Hadas malas me fizieron negra, / que yo blanca era”.

El discurso razonador a veces parte de ese conceptismo magnificado, en el que se lleva a cabo una construcción puramente intelectual generalmente en torno al sufrimiento, hasta el punto de llegar a una concentración aguda expresada “en versos cortantes y precisos” (Lapesa, 1967: 152):

Donde Amor hiere cruel
es tan grave de sufrir,
que bien se dirá por él:
“Pequeño mal es aquel
que el seso sabe encobrir”.
(Guevara, *CG* 412)

La queja, por tanto, es inevitable y permea buena parte del cancionero. La presencia contumaz del deseo ante la posesión imposible, que, de nuevo, paradójicamente, satisface al poeta-galán:

Quien quisiere ser librado
de congoxa y de tormento,
sepa ser desesperado,
para que biva contento.
(Diego Núñez, *CG* 363)

La vida, aunque da pasión,
no querría yo perdella,
por no perder la razón
que tengo de estar sin ella.
(Lope de Sosa, *CG* 290)

En el inicio de esta canción Jorge Manrique retoma el estilo enunciativo que ya ha usado en otras composiciones. Es notable la presencia de adjetivos en las canciones trovadorescas, como en la canción que le sigue del Vizconde de Altamira:

Es una muerte escondida
éste mi bien prometido,
pues no puedo ser querido
sin peligro de la vida.
(*CG* 408)

La reiteración en la poesía cortesana logra un efecto de condensación que raya en el límite:

Tú eras, serás y eres
la que amo sin fengir,
y, aunque alexas mis plazerres,
todo lo quiero sofrir,
amarga quanto quisieres.
(Adelantado de Murcia, *CG* 324)

No sé para qué nascí,
pues en tal extremo estó
que el bevir no quiero yo,
y el morir no quiere a mí.
(Cartagena, *CG* 282)

Otro recurso que la lírica trovadoresca practicó mucho y que recogerían los poetas místicos del Siglo de Oro es la figura etimológica, consistente en usar un mismo vocablo con diversos empleos, o diversas palabras, de una misma familia demostrando maestría y agudeza. Notemos las conjunciones y preposiciones al inicio de algunos versos:

El mayor bien de quereros
es querer un no quererme,
pues procurar de perderos
será perder el perderme.
(Diego de San Pedro, *CG*, 312)

Es pena grave el tormento
que el no veros me tormenta,
Y, en el veros descontenta,
con la muerte me contento.
(Diego López de Haro, *CG* 361)

La metáfora del pensamiento cuando en realidad habla del deseo se describe en el siguiente:

Mirando vuestra figura
hallo doblado escarmiento:
en vos nueva hermosura,
y en mí nuevo pensamiento.
(Soria, *CG* 400)

Es conocida la propuesta de Keith Whinnom en la que señala que es justificado pensar que en un vocabulario tan limitado nos encontremos con la presencia de eufemismos. De esta manera, voces como muerte, deseo, voluntad, servicio, etc., son presentados como probables

alusiones a la posesión sexual (Whinnom, 1980: 348), y leído así, el famoso poema del Comendador de Escrivá adquiere otro sentido:

Ven, Muerte, tan escondida
que no te sienta conmigo,
por que el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.
(CG 381)

Un ejemplo de una de las paradojas favoritas de los poetas cortesanos lo tenemos en la que sigue a continuación, en la que la gloria de ver a la amada trae consigo la pena del deseo:

De la gloria de miraros
mi memoria quedó llena,
por que me diesse más pena
la pena del deseáros.
(Tapia, CG 370)

En síntesis, el sustento temático de la lírica cortés es servir a la dama poéticamente con demostraciones de ingenio y talento que, en su mayoría, describa su conflicto interior en el que se debaten la razón y el deseo. El tono es generalmente grave, y los estilemas o constantes estilísticas para ello son la paradoja, la antítesis, la reiteración, versos contundentes y discurso razonador colmado de abstracciones y adjetivos; la metáfora más desarrollada, que provocó un vocabulario específico, es el que se conforma por todas aquellas que aluden a la guerra de amor como ejercicio de amar a la dama y morir poéticamente en el intento. La mirada de la dama es la flecha que marca el inicio de su servicio de trovador. Las pocas veces que se dirige a la amada, lo hace sin nombres específicos o descripciones minuciosas, y sólo la nombra con los vocablos *señora*, *dama*, *gentil dama*.

Lírica popular

El repertorio para llevar a cabo la caracterización de la lírica popular, como se ha señalado antes, se conforma por los cantares procedentes de los primeros cancioneros que la incluyeron, motivados por la moda popularizante, tal y como se comentó en el capítulo anterior. Se trata del *Cancionero de Herberay des Essarts* (1463), el *Cancionero musical de la Colombina* (ca. 1495), el *Cancionero de Palacio* (1474-1516), el *Cancionero del British Museum* (ca. 1500) y con mayor abundancia de materiales, el *Cancionero musical de Palacio* (1505-1521). Se hizo una selección de 85 composiciones en las que se pueden detectar la mayoría de los temas y recursos del cancionero oral y que después encontraremos en distintas fuentes tanto musicales como literarias.³⁴ Digo buena parte porque habrá algunos tópicos que aparecerán en materiales posteriores, lo que no quiere decir que no se hayan cantado desde antes, lo cual es muy probable.

Dada la naturaleza oral de las antiguas canciones populares, es muy posible que las que conocemos hayan sido alguna versión de las que circulaban, con diferentes grados de variación.³⁵ Este aspecto ha orillado a especialistas con más sensibilidad por estos materiales líricos a buscar enfoques distintos para su análisis. Su carácter oral y abierto, sin fronteras rígidas, no implica que carezca de una voluntad de forma. Por otro lado, sus intereses temáticos están en la cotidianidad palpable, inmediata, no se ocupa de abstracciones; sus fórmulas poéticas han sido trabajadas y afinadas a lo largo del tiempo. No extraña entonces

³⁴ Como se mencionó en la Introducción, en el Anexo 1 se puede consultar el repertorio que usé para esta caracterización. No incluí el de la lírica cortesana porque se puede ubicar muy fácilmente en la sección titulada “Aquí comienzan las canciones” en el *Cancionero general*.

³⁵ Como la intertextualidad oral era lo común hasta el siglo XVI, la noción de plagio no existía, según lo señala Zumthor (1989: 347).

la diversidad de formas en las que expresa, y tampoco, desde luego, que en ella estén presentes los dos géneros de la voz, la masculina y la femenina.

A pesar de sus variadas formas expresivas, la antigua lírica popular se distingue también por la economía de medios discursivos. Le bastan apenas algunas palabras para comunicar; no es ni discursiva ni razonadora, a diferencia de la poesía culta, es “lirismo quintaesenciado” (Frenk, 1984: 64). No le interesa explicar o convencer, sólo transmitir un sentimiento o una experiencia. La expresión breve y concisa es lo que distingue a los estribillos de nuestro repertorio de caracterización con una mayoría de dísticos o pareados, 42 de 85, en la transcripción más usual de estos materiales, 30 en tercetos, y sólo dos cuarteas y dos en forma de seguidilla;³⁶ aunque es usual hablar de rima asonante como característica predominante en estos cantarcillos, en realidad no es así. De nuestro corpus de caracterización la rima consonante, en buena cantidad aguda y monosilábica, es el doble de la cantidad de rimas asonantes. Debido a la práctica de los poetas de tomar los estribillos populares para glosarlos, no podremos saber con qué frecuencia se presentaban glosados en la tradición lírica popular,³⁷ aunque por su autonomía semántica o unidad de sentido en la mayoría de los casos es lógico pensar que funcionaban en ambos formatos.

A diferencia del discurso razonador de la lírica de cancionero, en la lírica de tipo popular lo que impera es una oralidad hecha discurso, y en esa oralidad discursiva, término

³⁶ El tema de la transcripción de estos materiales orales ha provocado algunas reflexiones sobre cuál es la manera más adecuada de llevarla a cabo. Sánchez Romeralo recuerda que estos cantares fueron creados para cantarse y bailarse y no para ponerse por escrito, aunque planteó el problema, decidió enfocarse a identificar sus estructuras internas (1969: 172). Margit Frenk, por su parte, dedicó más espacio a la argumentación que implicaba esa “escritura problemática”, al no regirse por la regularidad silábica, y propone buscar en cada caso las unidades sintácticas y rítmicas y regirse por ellas (2006: 304). Con todo, la tendencia en las transcripciones ha sido seguir la mayoría de las veces la rima, a modo de la poesía culta.

³⁷ Margit Frenk estudió y analizó la relación que tienen las glosas con los estribillos o cabezas populares en uno de sus primeros trabajos, de 1958, titulado “Glosas de tipo popular” (1958; 2006: 413-447), en donde también indica que de las canciones populares conocidas, sólo 24 de ellas tienen glosa.

acuñado por Silvia Iglesias Recuero, interesa resaltar su carácter dialógico en tanto que buen número de ellas, sobre todo las puestas en voz femenina, parecen ser parte o fragmento de una conversación:

La naturaleza de los actos de habla que realizan así lo demuestra: piden, argumentan y refutan. Todo este 'ajetreo' verbal está destinado a provocar una reacción, verbal o no verbal, en el interlocutor; la exige, como ocurre en la vida cotidiana. Los personajes de la lírica tradicional están, pues, inmersos en una interacción verbal más amplia, de la que el poema muestra un fragmento (2002: 196).

La efectividad comunicativa de estos cantares se asienta en breves construcciones poéticas casi siempre de carácter o tono emotivo que pueden incluir tanto vocativos cariñosos como exclamaciones admirativas o interrogativas dirigidas a un interlocutor ausente, y que con recursos expresivos bien identificados construyen una entidad con amplia carga poética: es austera en adjetivos, metáforas y superlativos, usa diminutivos, los versos fluyen sin nexos prácticamente (salvo *que* e *y*). El carácter y tono propios de un diálogo es un aspecto que habrá que seguir muy de cerca cuando analicemos formas mixtas, sobre todo teniendo en cuenta que el teatro fue uno de los medios en donde proliferaron años después, hacia fines del siglo XVI y primer tercio del XVII. Una peculiaridad muy interesante a destacar, a propósito de su brevedad, es lo que en su momento señaló Antonio Sánchez Romeralo, y se refiere a que, al sugerir, la lírica popular involucra al lector o al escucha, quien completa imaginativamente el cantar y participa en su retransmisión, al tener un papel más dinámico y participativo, algo muy propio de la literatura oral (Sánchez Romeralo, 1969: 251- 252), a lo que se puede agregar que ese ejercicio de participación está enmarcado por la tradición a la que pertenece.

Es natural y lógico que sea mucho mayor la variedad de tópicos y ángulos del tema amoroso en la poesía popular con respecto al repertorio de la cortesana: se incluye la voz femenina, y ciertos temas amorosos que eran de su interés, como la del matrimonio y sus

diferentes caras, además del amor gozoso, el correspondido, y el desgraciado y lloroso. Las canciones más llamativas en boca de mujer son las que hablan con cierta rebeldía de lo que se supone era la realidad de entonces. En esos casos podemos decir que no necesariamente el contenido de un cantar se correspondía con la realidad, y como bien dice Eugenio Asensio, “el grado en que la canción se acerca o se aleja de la realidad social varía con las épocas, los estilos y las individualidades” (1970: 21). También hay otro aspecto relevante: los cantares puestas en voz de mujer erigen a ésta como centro del discurso, a diferencia de la trovadoresca, en donde la única voz, la masculina, erige a la mujer como objeto del enunciado (Mäser, 2001: 81), y, dado el carácter íntimo de algunas cancioncitas, no podemos descartar que haya habido autoras mujeres. La novedad no fue en sí la existencia de la canción femenina, dado que es una constante en la antigua canción románica, y en géneros marginales a la lírica pretrovadoresca en la que casi siempre la doncella es la que habla de sus sentimientos, de sus deseos, de sus pesares.³⁸ La novedad en realidad radicó en que la canción en voz femenina popular empezó a convivir con su contemporánea culta en la cultura escrita a partir de que confluyeron gracias a la moda popularizante, y seguramente llamó mucho la atención encontrar por primera vez la voz poética de mujer poseedora de un carácter y tono muy distintos a los de los poetas y trovadores de los cancioneros hasta entonces, lo que nos confirma Margit Frenk al señalar que “a través de las cancioncitas cantadas por campesinos, pastores y artesanos, campesinas, pastoras y artesanas, la cultura popular introdujo en el ámbito de la poesía cortesana y urbana del siglo XVI una serie de ingredientes nuevos, contrastantes, pintorescos” (Frenk, 1994; 2006: 374).

³⁸ Ahí están en Provenza las pastorelas, las canciones del alba, la *chanson de toile*, la malcasada; las canciones de amigo en la lírica gallego-portuguesa (Frenk, 1985: 78-81).

Para la definición de los tópicos de cada voz, he seguido la metodología propuesta por Mariana Maserá en su libro “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Ahí la autora parte de una noción de coherencia poética, gracias a la cual se puede inferir la voz que enuncia una vez que se han definido las marcas contextuales tomando como referencias los cantares que sí cuentan con marcas textuales. En nuestros materiales, mucho más reducidos,³⁹ podemos localizar la mayoría de esas mismas marcas. De nuestras 85 canciones, 39 están puestas en voz femenina,⁴⁰ es decir, cerca de la mitad de los estribillos amorosos. De los tópicos vinculados a marcas contextuales, ya se han mencionado los relacionados con el matrimonio, sobre el cual se expresan diversas actitudes y posiciones, y también se hallan el de la guarda, la espera, el alba, la soledad, el autoelogio, el falso amor, y los que se refieren a “la capacidad de transitar de un espacio a otro. Los personajes femeninos tienen a ser más pasivos, mientras que los masculinos más activos” (Maserá, 2001: 45-46). En lo que toca a marcas contextuales de orden simbólico, localicé sólo la relativa a los cabellos.

Con el tema de la malcasada se presenta el primer cantar conservado, gracias a la moda popularizante, en el *Cancionero de Herberay des Essarts*, recopilado bajo la égida de la corte literaria de Juan II de Aragón y Navarra. La forma estrófica del cantar es la de la seguidilla, en la que alternan los versos largos con los breves, con rima en los pares; ese tipo de copla fue flexible métricamente hasta que se regularizó a fines del siglo XVI, principios del XVII; se considera de origen popular y se puede rastrear desde las jarchas. En ese cancionero, en

³⁹ En ese trabajo Mariana Maserá toma un corpus mucho mayor que el nuestro, las canciones amorosas del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, 1987, anterior al *Nuevo corpus*, que entonces incluía 879 canciones de tema amoroso. Antes también usé esa metodología en mi tesis de maestría titulada “La seguidilla española del siglo XVII. Voz masculina / voz femenina” (Bremauntz, 2003).

⁴⁰ Números del NC: 235, 153, 680, 127, 27, 65 B, 175, 176, 182 B, 191, 210, 221, 224, 229, 231, 232, 236, 247 A, 153, 280 A, 284, 294, 320, 371, 442, 452, 453, 454 B, 533, 568 A, 585 A, 591, 629, 638, 673, 681, 693, 697, 745 (ver Anexo).

medio de canciones corteses, de repente surge la voz poética de una mujer, que no por su condición de malcasada ha perdido encanto, y aclara que en su interior se siente ligada al hombre que de verdad ama. Es necesario puntualizar que en el cancionero popular lo usual es que la malcasada hable en primera persona:

Soy garridilla [y no] pierdo sazón
por mal maridada:
tengo marido en mi corazón
que a mí agrada.
(NC 235)

El autoelogio como marca de voz femenina se confirma con la presencia de otras canciones con marcas explícitas, como el cantar que veremos a continuación en el que la interrogación funciona como lamento y como apelación a la madre, rasgo de diálogo, y que está presente desde las jarchas. En apenas tres versos, la mujer se pregunta quejosamente de qué le sirve ser tan bella:

Madre, ¿para qué nací
tan garrida?
¿Para tener esta vida?
(NC 232)

Otro cantar en forma de seguidilla es una lamentación también de la mujer casada en contra de su voluntad, y que experimenta su matrimonio como cautiverio, en un sentido muy lejano al del léxico cortesano, pero al que probablemente evoca. Más adelante volveremos sobre ello. La mujer desea que también se vea prisionero el marido, en el sentido de ser capturado, no enamorado:

De ser mal casada
no lo niego yo;
¡cativo se vea
quien me cativó!
(NC 224)

Figura, por otro lado, la mujer que desea desposarse, y otras más que discurren sobre el matrimonio y las conveniencias o desventajas de hacerlo enamorada. En el cantar que

sigue, un consejo de la madre, habla de lo inconveniente que también resulta estar enamorada del marido. También puede referirse a que no se casi si es que suspirará por otro hombre:

No querades, fija,
marido tomar
para sospirar.
(NC 221)

Pareciera, pues, que no hay salida: no conviene casarse para desear a otro, y tampoco amar al marido, pero hay una tercera postura, la de la mujer rebelde, renuente al matrimonio, expresada en un dístico y entre admiraciones a modo de lamento:

¡Madre mía, muriera yo,
y no me casara, no!
(NC 229)

Otro tipo de malcasada se dirige al varón llamándole *caballero*, lo cual nos hace pensar que este vocablo ya estaba muy incorporado en el cancionero oral y popular. Se presenta aquí con un tono algo circunspecto:

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

La siguiente varía sobre el tema, pero deja claro que no quiere ser cortejada:

¿Qué me queréis, cavallero?
Casada soy, marido tengo.
(NC 697)

El tópico de los guardas se encuentra en más de una ocasión, y la voz femenina en una sociedad dominada por el varón se expresa en tono de queja. El dístico reiterativo, que veremos en seguida, en el que se juega con el lenguaje aguardan / guardas, hace recordar la figura etimológica de la lírica culta, pero en una dimensión mucho más ligera, en donde el énfasis está en la queja de la mujer que la canta:

Aguardan a mí:
¡nunca tales guardas vi!
(NC 153)

La guarda, como sustantivo, era ‘el que tiene a su cuenta alguna cosa y está obligado a mirar por ella; como la guarda del rey, o del príncipe, los que ciñen su persona, cuando sale en público’, nos dice Covarrubias, un arcaísmo por *guardias*, como lo diríamos ahora,⁴¹ y que alude desde luego al cuidado de la doncella u honor de la mujer.

Entre las pocas opciones de las mujeres, estaba el de irse de monja. La siguiente canción, también en rebeldía, dice que le gusta el amor, así que nada de claustros:

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica so.
(NC 210)

Siguen las interrogaciones, quizá al destino, sobre su devenir en el matrimonio:

Garridica soy en el yermo,
¿y para qué?
pues que tan mal me empleé.
(NC 231)

El tópico del alba referido al encuentro amoroso es otra marca contextual de voz de mujer. Aunque el paralelismo heredado de la cantiga de amigo no aparece en nuestros materiales debido a que tratamos sólo con las cabezas, sí podría haber una especie de paralelismo intraestrófico, muy frecuente en la lírica popular, a manera de reiteración en algunas de ellas, en lo que coincide Sánchez Romeralo (1969-326), como lo podemos observar en este estribillo, muy conocido:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.
(NC 452)

⁴¹ Un tópico que tendría un amplio desarrollo en la lírica del siglo XVII. Cervantes, según Margit Frenk, es el creador de la famosa “Madre, la mi madre, / guardas me ponéys: / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis (NC 152), *La entretenida* III (*Comedias*, t. 3, p. 88), en la que la voz de mujer dice claramente que de poco servirá que la cuiden si ella no quiere. Para ver más sobre los argumentos al respecto de Frenk, *cf.* “La lírica de tipo popular en la obra de Cervantes” (Frenk, 2015: 133-163).

En el cantar siguiente el estilo es directo, casi vemos la escena de los amantes en la que ella es la que conmina al amante a irse, con versos en clave coloquial casi de charla:

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.
(NC 454 B)

Una marca de orden contextual de voz femenina es la que se refiere al falso amor. La mujer habla en la copla que viene a continuación y se lamenta de que ha sido burlada, engañada en su honor, y, además, abandonada:

Apartarão-se os meus olhos
de mim tão longe:
falsos amores,
falsos, maos, enganadores!
(NC 639)

Se repite la fórmula popular de inicio de canción “Que...”

Que bien me lo veo
y bien me lo sé
que a tus manos moriré.
(NC 350 B)

Y también pide venganza:

Dexaldo al villano, y pene:
¡véngueme Dios de ele!
(NC 680)

Como lo vimos antes, el movimiento o la falta de él nos permite distinguir en un cantar si está puesto en voz femenina o masculina. En el estribillo que sigue con marca textual la mujer expresa el deseo de irse a otro lugar:

Mariquita me llaman
los arrieros;
Mariquita me llaman,
voyme con ellos.
(NC 176)

En la siguiente, sin marca explícita, la mujer amenaza a la madre con la posibilidad de que pueda ser raptada por los soldados.⁴²

—Pues bien, ¡para ésta!,
que agora venirán
soldados de la guerra,
madre mía, y llevarm'an.
(NC 175)

Con un tratamiento muy distinto al de la lírica de cancionero, en la que el hombre aguarda impaciente y a menudo lleno de dudas la presencia de la amada, el tema de la espera aparece en la lírica popular, y casi siempre es un estado propio de la mujer, generalmente por su condición de poca movilidad. También puede mostrar impaciencia, pero por motivos diferentes. Así, tenemos:

Aquel pastorcico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le duele.
(NC 568 A)

En el repertorio tenemos varias canciones con el primer verso “Aquel caballero, madre”, propia de esta lírica, que Gil Vicente usó en su momento (*cfr. supra* p. 17):

[A] aquel cavallero, madre,
que de amores me fabló
más que a mí le quiero yo.
(NC 280 A)

Aquel cavallero, madre,
¿si morirá?
¡Con tanta mala vida como á!
(NC 284)

Y el dístico monorrímo que sigue transmite la certeza de la razón de la espera femenina:

⁴² La glosa explica que si estuviera casada, como sus hermanas, no correría tal peligro: “Éramos tres hermanas, / y conmigo que son cuatro; / todas tres son ya casadas, / de mí no tienen cuidado”.

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

Para Stephen Reckert el simbolismo constituye el rasgo más importante de poética mínima (*lyra minima*), puesto que la dota de condensación de sentido y superposición de imágenes, rasgos prácticamente comunes a la mayoría de las poéticas tradicionales incluso de Oriente (1997: 118). El conjunto de símbolos arcaicos, en palabras de Margit Frenk, “a través de los cuales la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana” ([1998]; 2006: 329), tiene una doble función: a la vez que concentra el significado en una cantidad mínima de significantes, recurre a varios niveles de sentido compartidos por los portadores de ese cancionero. Veamos este breve cantar de nuestro repertorio:

A los baños del amor
sola me iré
y en ellos me bañaré.
(NC 320)

El agua, símbolo erótico y de fertilidad, se suma al tópico del movimiento en el que la mujer es la que habla, pero en una dimensión de deseo o fantasía. Con los baños del amor ocurre algo muy similar como con la fuente, “elemento del *locus amoenus* de la literatura y la tradición universal del cortejo” (Mariana Masera, 2013: 229). Algo análogo ocurre con el siguiente dístico, en el que la niña expresa su deseo de ir a la sierra, lugar propicio para el encuentro de los amantes:

Gritos davan en aquella sierra:
¡ay, madre, quiérom’ir a ella!
(NC 191)

Un dístico monorrímo que evoca las antiguas cantigas de amigo, en el que tenemos una imagen con la mujer mirando al mar, que bien podría estar nombrando a su amado como símil de sus ojos:

Me[u]s ollos van per lo mare,
mirando van Portugale.
(NC 533)

La estrofitita que viene en seguida tiene la marca contextual femenina de la soledad, usual también en las canciones en voz de mujer:

Estas noches atán largas
para mí
no solían ser así.
(NC 585 A)

Con respecto a los tópicos contextuales que Mariana Masera detectó en un repertorio mucho más amplio, que incluye fuentes posteriores a las nuestras, vemos que, salvo el del beso, la mayoría se encontraron en este repertorio temprano de caracterización: la espera, el alba, la soledad, la guarda, el matrimonio y el autoelogio. En cuanto a las marcas contextuales referentes a los símbolos, se hallan en fuentes posteriores el de peinar los cabellos, la cinta, coger flores, *fonte frida* y la puerta.

En el siguiente cantar, los cabellos son parte del cuadro que la mujer recuerda del encuentro con su enamorado:

A sombra de mis cabellos
se adurmió:
¿si le rrecordaré yo?
(NC 453)

En cuanto al símbolo de la morena, llama la atención que con tantas canciones en voz femenina todavía no se ha presentado en el repertorio de caracterización a la mujer morena como voz enunciativa del discurso. Están, por ahora, los ojos morenos en cantares en voz masculina o impersonal que veremos más adelante. Por supuesto, no porque no esté

en nuestro primer repertorio quiere decir que no existiera aún el tópico, pero todavía no figura entre las que recogen los músicos y poetas de nuestras fuentes.

Hasta aquí los temas propios de la voz femenina; ahora veremos los cantares de voz masculina.⁴³ En voz de varón tenemos el tema de la ausencia con marca textual, el desamor, el amor como batalla —sólo en un caso—, y en la mayoría se percibe un tono muy cercano a la postura del galán grave, que recuerda inexorablemente al trovadoresco, y que podría ser resultado de la folclorización de la cortesanía de la que ya hemos visto varias muestras, sobre todo de índole léxica en este periodo, fines del siglo XV y principios del XVI. Hay que decir que también hay algunos más que hablan del amor de manera gozosa, aunque son los menos.

Sólo dos de las canciones en voz masculina tienen marca contextual, la cual se refiere a la metáfora de aludir al amor como una batalla. Hagamos la comparación con una que vimos anteriormente del *Cancionero general*:

¡Ay de aquel que en sólo veros
queda de Amor mal herido!
¡Ay de aquel que no ha podido
por ser vencido venceros!
(Tapia, *CG* 301)

Vencedores son tus ojos,
mis amores,
tus ojos son vencedores.
(Juan de la Encina; *NC* 110)

Es notorio el contraste que hay entre ambos estilos: entre el discurso elaborado cortesano y el terceto sencillo que reitera una idea con musicalidad. Está presente el tópico de la mirada como arma que hierde, es decir, como herramienta para enamorar. Sin embargo, en la del *Cancionero general* hay toda una disquisición sobre la condena de verse herido de amor y la paradoja de vencer y, al mismo tiempo, sentirse vencido; en la popular, como hemos visto, sólo está la referencia a la guerra de amor de manera muy sugerida porque quienes la cantaban y escuchaban conocían el código al que hacía referencia.

⁴³ Números del *NC*: 367, 627, 158, bis, 16 A, 110, 324, 326, 328, 357, 361, 405 A, 497 B, 527, 623, 636.

Este caso de contraste de tratamientos evita que nos admiremos al encontrar tópicos en el cancionero popular propios, en principio, del amor cortés, y empecemos a identificar préstamos léxicos, y, a veces, temáticos, como en este caso, que seguramente llevaban mucho tiempo dándose y que son sólo alusiones al código cortesano, sin modificar las formas de expresión reconocidas como populares.

Veamos el segundo ejemplo de voz masculina, con el tema del conquistador en la guerra de amor, en un dístico de rima consonante en el que se cruzan ambas tradiciones poéticas, al mencionar a la niña, no a la dama o a la señora, y al compararla con una torre:

¡Torre de la niña, y date!,
si no, dart' é yo conbate.
(NC 405 A)

Tenemos apenas 15 canciones en voz masculina de 85 totales. La siguiente, en forma de seguidilla, es un estribillo híbrido también con tono ligero y alusiones cortesanas en lo que se refiere al juego de los ojos y el tratamiento de *señora*:

Ojos de la mi señora,
¿y vos qué avedes?
¿Por qué vos abaxades
quando me veedes?
(NC 367)

El galán llama a la enamorada *señora*, pero en un tono algo cándido haciendo un par de simples preguntas, sin artificio de por medio, únicamente usando el tópico de la mirada como forma de mantener contacto visual, no en la figura del flechazo.

Vemos las siguientes todavía con el mismo motivo de la mirada, el segundo con el paralelismo intraestrófico que hemos estado viendo, con un estilo más sencillo:

Vuestros son mis ojos, Isabel,
vuestros son mis ojos
y mi corazón también.
(NC 328)

Niña, ergúideme los ojos,
que a mí enamorado m'an.
(NC 361)

A diferencia del que lo precede, en este último estribillo la mirada se puede interpretar también como flechazo.

De los 87 cantares de nuestro corpus de canciones populares, 14, es decir, 16 por ciento, hablan de la mirada o de los ojos, un porcentaje similar al de la lírica cortesana, aunque usada en ambas voces, y, a pesar de compartir este tópico, hay algunas diferencias en su tratamiento.

En la canción que sigue, sin voz definida, encontramos el tópico de matar de amor a través de la mirada, idéntico del cortesano. Lo ojos son oscuros, no claros:

Unos ojos [n]egros vi:
¡ay, que me matan, señores, aquí!
(NC 249)

Ojos morenicos,
irm' é yo a querellar
que me queredes matar.
(NC 360)

O en voz femenina, también la mirada puede leerse como un acto de reconocimiento entre dos personas que se atraen o bien, como un símbolo e instrumento de una revelación (Chevalier, 1988: 714):

Quitad, el cavallero,
los ojos de mí:
no miréys ansí.
(NC 371)

Por la canción que acabamos de ver, en la que la dama en forma explícita le pide al galán que tenga cuidado en dónde posa su mirada, las que siguen las que he clasificado como impersonales (30 de 87), aunque uno tendería a pensarlas como propias de voz masculina:

Vuestros ojos morenillos,
que por mi desdicha vi,
me hacen vivir sin mí.
(NC 249 nota)

Míos fueron, mi corazón,
los vuestros ojos morenos:
¿quién los hizo ser ajenos?
(NC 649)

En voz de mujer es un cantar más sencillo y enigmático. Nuevamente aparece el paralelismo interno:

D'amores son mis ojuelos, madre,
[d'a]mores son.
(NC 127)

Ahora veremos las canciones en voz impersonal —32 de un total de 87—, con temas que aplican tanto a hombres como mujeres, y que versan sobre las distintas caras del amor.⁴⁴ Empecemos por el lastimoso o sufriente. Notemos que la alocución a la madre es impersonal siempre y cuando no haya alguna otra marca de las que hemos visto que nos dé más información sobre la voz que enuncia:

Lo que demanda el romero, madre,
lo que demanda no ge lo dan.
(NC 27)

Tenemos el tono quejoso en un dístico con repetición en el primer verso:

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela!
(NC 496)

Se repite el adjetivo *garrido*, y el siguiente cantarillo podría funcionar tanto en voz de mujer como en voz de hombre, este último a manera de halago:

¡Ojos, mis ojos,
tan garridos ojos!
(NC 107)

⁴⁴ Números NC: 346, 737 A, 167, 725, 652 bis, 287 A, 747 A, 1, 7, 22 B, 54, 107, 154, 249, 249 nota, 263, 293, 297, 302 C, 308 B, 313, 314 A, 350 B, 360, 389, 458, 479, 496, 498, 499, 649.

La inquietud que provoca el enamoramiento que impide conciliar el sueño es transmitida en este breve cantar:

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.
(NC 302)

O el recuerdo nostálgico del amado o amada en un dístico que cautivó a Menéndez Pidal:

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.
(NC 498)

O bien, una estrofa más elaborada como la siguiente, en donde la presencia duplicada del nexos *sino* nos hace sospechar de una mano culta tal y como lo asegura en esos casos Sánchez Romeralo (1969: 184):

Aquí no hay que esperar,
sino ver y desear,
aquí no veo,
sino morir con deseo.
(NC 287 A)

Como en esta canción, hemos visto en otros casos la manera en la que se presenta la reiteración, uno de los recursos predilectos en nuestro breve repertorio popular. Sánchez Romeralo advirtió que la repetición de versos obedece a un “distinto entendimiento de la emoción poética y su valor de transmisión” (1969: 250), en donde el sugerir, enunciar y, en ocasiones, dejar inconcluso el sentido de una canción puede provocar también el involucramiento del oyente o lector.

La expresión “Cúlpanme” con el que empieza la siguiente estrofa alude a los comentarios o rumores de la gente, que encontraremos después en otras formas léxicas con el mismo sentido (*dicen, dícenme*):

Cúlpanme, mezquina,
porque vos amé;

pues aunque más digan,
non lo dexaré.
(NC 158 bis)

Este es otro caso, en el que, de manera juguetona, se dice en el cantar que no importa el qué dirán:

Si lo dizen, digan, alma mía,
si lo dizen, digan.
(NC 154)

La síntesis de estas cancioncitas les otorga mayor contundencia, a veces muy cercana al refrán, quizá por eso hay refranes y canciones populares muy emparentados y que difícilmente se pueden definir como uno u otro. Incluso, nos dice Margit Frenk, “muchos proverbios no sólo tienen aire de canción, sino que han sido canciones, y que entre el mundo del refranero y el de la lírica musical hay como una zona intermedia en que ambos se encuentran, se mezclan, se funden y se confunden” (Frenk, 1961; 2006: 532).⁴⁵ El cantar que sigue podría considerarse también refrán:

Kienkasa por amores
siempre bive kon dolores.
(NC 737 A)

También de carácter sentencioso, en la copla que sigue se presenta de nuevo la figura de la niña, en el que habla de que es tan difícil de cuidar, como la “viña, el peral e habar”, una curiosa analogía con productos del campo y de la tierra que necesitan de vigilancia para que puedan crecer y madurar:

Niña, viña, peral e habar
malo es de guardar.
(NC 314 C)

⁴⁵ Margit Frenk agrega incluso el hecho de que desde la Edad Media la palabra *refrán* (como el francés *refrain*) significara, en una de sus acepciones, ‘estribillo de una composición poética’, y, por otro lado, el término *verso* se aplicara en ocasiones a un proverbio (Frenk, 2006: 532).

En algunos cantares antiguos se puede localizar una forma de construcción a la que se le ha llamado “concepción binaria” del movimiento poético, en el que el segundo verso se subordina semánticamente al primero, como en el caso que sigue, en el que a un verso enfático le sigue otro relativamente más sosegado:

No desmayes, corazón,
que tus amores aquí son.
(NC 293)

O con un orden inverso, primero más templado y luego el de más fuerza:

Siempre m'avéis querido:
maldita sea si os olvido.
(NC 246)

La construcción binaria también puede presentarse en tres versos:

Aquel caballero, madre,
que de amores me fabló
más que a mí le quiero yo.
(NC 280 A)

Aunque escasos, hay cantares como el que veremos en seguida, que no se entiende sin la glosa, gracias a ella sabemos que se refiere a la encina como un lugar para el encuentro amoroso. La cita entre amantes no sólo se puede producir bajo la sombra de un árbol, también debajo de él, según nos dice Mariana Masera, y puede combinarse con otros elementos como la lluvia (1994):

So ell enzina, enzina,
so ell enzina.

Yo me iva, mi madre,
a la romería,
por ir más devota,
fuy sin compañía.
So ell enzina.
(NC 313)

La estrofa que sigue se trata de una canción de brujas, y el *encinueco* probablemente alude al poeta Juan de la Encina:

—Pánpano verde, rrazimo alvar,
¿quién vido dueñas a tal ora andar?
Enzinueco entr'ellas,
entre las donzellas.
(NC 22 B)

A continuación, tenemos un cantar muy arraigado en el folclor español actual, con la presencia de las ánades, especie de patos, que simbolizan la presencia de algunos enamorados o enamoradas:

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

También se presenta la mención del rosal para acentuar todavía más la referencia a *locus amoenus* como el lugar para morir de amor:

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rosal
matarm'an.
(NC 308 B)

Aquí se hace necesario recordar que en las canciones del *Cancionero general* que usamos para dar cuenta de las principales características de la lírica cancioneril, no encontramos la presencia del jardín o el vergel, sin embargo, en otras composiciones de ese cancionero sí está presente. Según nos cuenta Fernando Carmona Fernández, el vergel se reconoce como el espacio del amor cortés de la misma manera en que el bosque lo fue de la aventura caballeresca: “Desde los comienzos de la poesía amorosa, la estrofa inicial trovadoresca lo evoca y al canto de los pájaros se une la del propio poeta” (Carmona Fernández, 2006: 249). De tal suerte que encontrar al vergel en el cantar anterior popular nos indica otro elemento léxico de origen culto presente en la tradición oral.

De vuelta a los cantares populares en voz impersonal, en el siguiente estribillo irregular hallamos que el naranjo es el símbolo del amor que aún no da frutos y que requiere cuidado:

Meu naranjedo no ten fruta,
mas agora ven:
no me le toque ninguén.
(NC 263)

También en voz impersonal se habla del falso amor. Como el estribillo que sigue no habla en primera persona, no lo tomamos como femenina. Tiene un tono de declaración o refrán, en donde el término *valedero* tiene el uso antiguo de ‘valedor, protector’, adjetivo que probablemente aplica al varón, pero que no se puede dar por sentado. Nótese que sigue apareciendo la repetición en el tercer verso:

Que no es valedero
el falso del amor,
que no es valedero, no.
(NC 725)

Hay algunas cancioncitas que nos hablan de escenas sin sofisticación alguna, como la siguiente, en la que se dibuja a los amantes en una escena de amor gozoso, también con reiteración muy a lo popular:

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.
(NC 1)

O las dos que siguen, en la misma sintonía de reiteración, en las que la voz masculina habla serenamente del amor correspondido, muy lejana al artificio discursivo del cortesano:

Vuestros amores é, señora,
vuestros amores é.
(NC 324)

Yo con vos, señora,
yo con vos.
(NC 326)

El terceto que sigue con voz impersonal es también irregular y menciona al amor en plural:

Puse mis amores
en tan buen lugar,
que no los puedo olvidar.
(NC 54).

El término “amores”, encontrado diez y ocho veces en nuestro repertorio (18 de 85), como esta última que acabamos de ver, se identifica como uno de los preferidos por la lírica popular. No es que no esté presente en la de cancionero, vimos el ejemplo de Juan de la Encina (*cfr. supra* p. 69), pero la hallamos en mucho menor frecuencia en el *Cancionero general*; en la sección de canciones sólo aparece dos veces en las cabezas y cinco más en glosas (7 de 154). Dependerá de cómo lo encontremos en el análisis para determinar si puede ser considerada marca popular o no. A continuación veremos otro ejemplo de cómo es usado este vocablo en el cancionero popular. El término puede sustituir a la figura del amado, o bien, que es lo más común, aludir al sentimiento como en el segundo caso:

Con amores, mi madre,
con amores m'adormí.
(NC 268)

Las mis penas, madre,
d'amores son.
(NC 591)

Después de esta descripción podemos hacer nuestro lo que señala María del Pilar Palomo sobre el arte poética de la lírica popular, en el sentido de que es “una poética del espacio y de las cosas, una poética de los seres, en que las personas, usos, sentimientos costumbres... la vida diaria y cotidiana, va prodigiosamente (ingeniosamente) transformándose en arte, sin necesidad de ningún velamen bucólico, épico o mitológico” (Palomo, 1987: 34). Parte de su efectividad para comunicar, como lo pudimos observar,

radica en esa “oralidad discursiva”, en palabras de Iglesias Recuero, en donde las formas directas y sencillas tienen primacía sobre los versos con mayor elaboración. No obstante, el simbolismo referente a elementos de la naturaleza les otorga un mayor grado de profundidad y elaboración colectiva, que se encuentra en muchas tradiciones.

CAP. 3. ANÁLISIS DE CONFLUENCIAS

Son tres los tipos de materiales y fuentes primarias con los que se cuentan para estudiar la poesía española del siglo XVI y principios del XVII, los cuales pueden ser manuscritos o impresos: a) volúmenes con obra de autor, b) antologías o cancioneros colectivos, c) pliegos poéticos. Dada la numerosa cantidad de testimonios escritos en los que se pueden rastrear las combinaciones o confluencias que buscamos, la acotación del corpus del análisis fue definida por la localización de formas mixtas en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (NC)* de canciones de tema amoroso. Las fuentes directas revisadas fueron las que presentaban cantares que acusaban una hibridación más clara y fueron consultadas con la idea de poder encontrar más materiales de ese tipo, lo cual fructificó en algunos casos, lo cual se puede observar en los estribillos que no cuentan con número del *Nuevo corpus* en la referencia del cantar.

Conviene tener presente que, aunque en el título el *Nuevo corpus* señala que se trata de lírica hispánica popular, en esa versión ampliada se incluye una cantidad significativa de poemas y cantares de tipo semipopular, ya que, como dice Margit Frenk en el prólogo:

Los cruces de lo popular con lo culto se multiplican. Junto a imitaciones perfectas cunden cantarcillos de estilo semipopular, muchos de los cuales, ampliamente divulgados, se irían integrando al acervo de las clases humildes. Visto globalmente, este acervo ya no sería en el siglo XVI lo que fue en el XV, pues se había incrementado con más aportaciones procedentes de la poesía aristocrática (2003: 16).

La autora señala que, al incluirlos, se propuso hacer “aún más justicia a elementos semipopulares que llevan la marca de la cultura aristocrática o de la cultura urbana que va surgiendo en el siglo XVI” (2003: 17). Imitaciones, cantarcillos de estilo semipopular... son

los materiales que revisamos en este análisis y, en su caso, reconocer mezclas de temas y estilemas y quizá nuevos procesos o esquemas de composición.

Recordemos los alcances de esta investigación: se aboca al lapso que va de 1500 a 1635, específicamente a los estribillos de tema amoroso que señalen la presencia de rasgos propios de la lírica popular y de la culta, cuya caracterización se realizó en el capítulo anterior. Eso no quiere decir que se dé por sentado que antes no hubiera habido mezclas o fenómenos de intertextualidad, como ya se comentó. El propósito ahora es observar y analizar qué sucede con estos materiales en términos de combinaciones estilísticas y temáticas. Este tercer corpus se conformó tras haber examinado alrededor de mil canciones de diversas fuentes, y son 140 cancioncitas o estribillos que lo configuran, y que considero significativas en el proceso de construcción de nuevas construcciones poéticas.

También es necesario aclarar que si bien en la mayoría de los casos las fuentes elegidas son las primeras que registran el cantar en cuestión, no lo es en todos; las dudas al respecto se pueden disipar consultando directamente el *Nuevo corpus*, cuando sea el caso. Del enunciado anterior se infiere que esta investigación no busca una descripción diacrónica de las formas de confluencias, pues los testimonios conservados no pueden dar certeza al respecto, además de que el propósito, como se ha dicho, es observar los tipos de combinaciones que se presentan. Se buscó también que las fuentes y el número de cantares fueran balanceados y tuvieran cierta continuidad cronológica a lo largo del periodo de este estudio: hay 93 que corresponden a fuentes del siglo xvi y 47 de los primeros 35 años del siglo xvii. Al ofrecer una visión de conjunto de la presencia de formas mixtas, se podrán observar tendencias claras en los últimos años del siglo xvi y principios del xvii, lo cual pretende colaborar a tener un conocimiento más amplio y más cercano al cambio poético que se da en ese periodo.

La crítica ha señalado de diversas maneras los casos en los que ha observado la presencia de más de un estilo en materiales poéticos: infiltraciones, préstamos, entrecruzamientos, contaminaciones, interferencias, contagios, etcétera, que dan por resultado formas mixtas o híbridos, entre otros términos. Con base en los testimonios conservados y en la caracterización de estilos realizada en el capítulo anterior, el propósito es responder a preguntas como: ¿qué tipos de confluencias se pueden identificar? ¿de qué grados de confluencias se puede hablar?, ¿se pueden sistematizar y ordenar los tipos o clases de confluencias encontradas?, ¿qué tipos de elementos externos pudieron contribuir en esas confluencias?, cuando hablamos de confluencias, ¿se trata sólo de una mezcla de tópicos, intercambio de recursos? ¿O es que esa mezcla dio origen a otro tipo de construcciones identificables? ¿O esas confluencias implican un cambio de perspectiva lírica? Estas preguntas son parte de lo que se intenta responder en el presente capítulo.

Otro aspecto importante que es necesario recordar es el que se refiere a la presencia léxica del código cortesano a fines del siglo xv en las primeras cancioncitas populares que se documentaron, lo que denominé como folclorización de la cortesanía, ya está presente en las primeras fuentes en las que se documentan esos materiales, como lo vimos en su momento. Esa presencia del código amoroso culto en la lírica popular la identifiqué como el tipo 1 de confluencia, y la seguiremos observando y analizando para poner atención en los matices y novedades que va presentando a lo largo del periodo de nuestro análisis, y cómo se consolida con adaptaciones y novedades a fines del siglo XVI y principios del XVII.

A continuación, el cuadro con las confluencias básicas que he encontrado y que en el análisis de cada cantar se irán desglosando e identificar:

Tipos de confluencias

Confluencia tipo	Descripción
1	Tópico o léxico cortesano en no más de tres versos sencillos e irregulares.
2	Tópico o léxico cortesano con tema o léxico popular. ‘Discurso cortesano aligerado’. Métrica variable
3	Voz femenina como a) la mujer <i>larmoyante</i> , que adopta el lenguaje lastimoso del poeta cortesano, b) la mujer receptora e interlocutora en el juego del amor cortés con tono aligerado. Métrica variable.
4	Tópico cortesano y expresión popular con alguna variación o elaboración novedosa, que incluye adaptación de tópicos. Métrica variable y presencia de ambas voces.
5	Elaboración muy amalgamada del tono ligero, coloquial, predominio de regularidad métrica, con conceptismo sutil e ingenioso. Presencia de ambas voces.



“Cantares de diuersas sonadas con sus desfechas muy graciosas ansi para baylar como para tañer...” (1530-1535)

La fuente más temprana en este análisis lleva por título “Cantares de diuersas sonadas con sus desfechas muy graciosas ansi para baylar como para tañer...”, cuarto pliego recogido en el *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, recopilación de pliegos fechables entre 1530-1535. El pliego contiene algunos estribillos mixtos, con glosas cultas, en tanto que en los otros tres pliegos hay romances viejos glosados, villancicos cortesanos provenientes del *Cancionero general*. En el prólogo a la edición de 1952, Margit Frenk señala atinadamente que estas “canciones intermedias” tienen un estilo muy individual, propio probablemente de un solo autor anónimo, lo cual se ha confirmado a lo largo de los años pues en el *Nuevo corpus* siguen apareciendo con la misma única fuente.⁴⁶

Veamos los cantares seleccionados de este pliego que coinciden con un esquema muy básico de confluencia, a la que hemos llamado confluencia tipo 1 (C-1), con temática cortesana y estilo popular, según podemos ver en el cuadro precedente titulado “Tipos de confluencias”. La primera cancioncita es de gran sencillez, de versos irregulares, y trata sobre la desgracia de no tener amor a quien servir (C-1):

1
El que amores no sirve
tristes días bive.
(NC 992)

Se puede observar en él el manejo del léxico cortesano en un estilo llano y directo, cercano a un dicho, que transmite una idea relacionada con el ejercicio del amor como servicio.

⁴⁶ En este pliego suelto aparece por vez primera el cantar popular con la figura de la morena como sujeto enunciador del discurso: “Aunque me vedes / morenica en el agua, / no seré yo frayla” (NC 213).

En el segundo cantar elegido del pliego, hay un grado más de elaboración, casi imperceptible, pero que se manifiesta en una idea que tiene cierto desarrollo, si bien breve. Este es el tipo de combinación 2. Veremos en el estribillo que hay un elemento popular que lo da el primer verso (“Dícenme que...”), y el de procedencia culta está dado por la referencia al amor y su capacidad de trastornar, con el tópico de matar / herir de amor, además de la conjunción adversativa del segundo verso C-2):

2
Dícenme qu’el amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.
(NC 621)

También del tipo de confluencia 2 es el tercer estribillo elegido de este pliego, que llama la atención porque usa el término matar, evocando al tópico matar de amor, pero lo varía al señalar, en forma de reproche, que su dama en realidad mata *al* amor (C-2):

3
Poder tenéys vos, señora,
de matar el amor en un hora.
(NC 337)

Otra adaptación-recreación del tópico de morir de amor la tenemos en la que sigue. La voz impersonal con léxico cortesano se dirige no al amor ni a la dama, sino a un labrador, y se agrega un poco de juego con los vocablos amigo / amores / amando / morirás (C-2):

4
Labradorcico amigo,
que los amores has,
amando morirás.
(NC 622 C)

Como vemos en este pliego, las formas híbridas encontradas son muy sencillas y puntuales, el código cortesano se sigue explorando, y sigue ganando en brevedad, sencillez y claridad.

Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diuersos autores. (Sevilla, ca. 1535)

Sevilla, año 1535, son los datos que da Antonio Rodríguez Moñino como probables para situar el *Espejo de enamorados*, pequeño cancionero gótico con cuarenta y cuatro composiciones. Presenta características que hacen pensar que fue publicado en el taller del impresor alemán Cromberger, y cuyo único ejemplar se encuentra en Lisboa. Como bien dice el bibliófilo español, el compilador tenía “verdadero gusto literario”, pues además de incorporar composiciones del *Cancionero general*, incluye “canciones y villancicos, todos muy graciosos y apacibles” (Rodríguez-Moñino, 1968b: 61-62).

De este pequeño cancionero nos interesan particularmente dos cancioncitas. En la que veremos a continuación, el primer verso tiene estilo popular con la marca *amores* repetido y el esquema binario A+B. El tópico culto es la nunca suficiente presencia del amado o amada, y los versos dos y tres vemos que son casi calca del juego de antítesis de la canción vista en el *Cancionero general*, con el número 292, que reza: “porque os vi, porque no os veo” (*cfr. supra* p. 52). Salvo el primer verso, los demás son octosílabos con rima abcb (C-2):

5
Amores, amores, amores,
días ha que yo n'os vi:
el día que yo n'os veo
son mill años para mí.
(NC 429)

Respecto al segundo cantar, anunciado como “villancico”, compuesto en octosílabos, vemos la presencia de la alocución a la madre en el naciente cancionero urbano del primer tercio de siglo. Es curioso observar el uso del léxico cortesano para dirigirse a la madre, en

un terceto muy logrado y regular; la rima consonante de los monosílabos de los dos últimos versos sabemos que es frecuente en la lírica popular (C-2):

6
Amores me matan, madre:
¿qué será, triste de mí?,
que nunca tan mal me vi.
(NC 610)

Otro elemento popular en el cantar que acabamos de ver se localiza en el tercer verso que nos recuerda el famoso y añejo cantar que dice “Aguardan a mí: / ¡nunca tales guardas vi!” número 153 del *Nuevo corpus* y que revisamos en nuestra caracterización (cfr. *supra* p. 63).



“Aquí comienzan dos maneras de glosas...” (ca. 1540)

La edición titulada *Cancionerillos góticos castellanos*, preparada también por Antonio Rodríguez Moñino, de los cinco pliegos sueltos que reúne, interesa el cuarto “esencialmente lírico (...) en donde coplas, villancicos y lamentaciones van glosadas con verdadera maestría” (1954: 11). Este pliego anuncia en su portada: “Aquí comienzan dos maneras de

glosas...”, y en él encontramos romances y algunos villancicos de corte cancioneril. Sin embargo, tenemos una copla que interesa para este análisis.

La copla de este pliego que veremos a continuación, en versos irregulares, forma parte de un grupo de estrofas intitulado “nuevamente trovadas”, y como podemos observar, presenta un tercer verso de estilo popular (C-3):

7
No me sirváys, cavallero,
ýos con Dios,
que no me parió mi madre
para vos.
(NC 711)

Esta canción es un ejemplo muy interesante y significativo de los caminos que tomó la voz poética femenina en la adaptación o apropiación del código amoroso cortesano. En este caso, como señala la descripción de la confluencia tipo 3, la mujer se ubica como receptora del servicio amoroso y como centro del discurso, una novedad hasta ahora, pues en la lírica cancioneril sólo hay monólogo varonil. Ahora, en cambio, con estos cantares en voz de mujer que nos hablan de su posición en ese código cortés, se puede dar un diálogo de tipo amoroso entre ambos géneros en el joven repertorio urbano español. En este caso no se reproduce la postura varonil cortesana en femenino, sino que ofrece la postura de la dama como parte del cortejo. En el cantar que acabamos de ver, la mujer rechaza el servicio amoroso del varón, y, además, lo remata con una expresión de corte totalmente popular como es “que no me parió mi madre para voz” como una especie de declaración de libertad de elección.



Corte valenciana (1525-1550). Luis Milán, Fernández de Heredia, Mateo Flecha y *Cancionero de Upsala*

Durante el segundo cuarto del siglo XVI, la corte valenciana fue famosa por sus fiestas y bailes, debido al ducado de Fernando de Aragón (1488-1550), príncipe nacido en Nápoles y formado en el ambiente renacentista italiano, quien fue desposado con Germana de Foix, viuda del Fernando el Católico. Cuando el padre del príncipe, el rey de Nápoles Federico I, fue destronado por Francia y España, Fernando fue llevado en calidad de prisionero a tierras españolas y se le reconoció con la designación de Duque de Calabria. Según cuenta Antonio Alatorre en el prólogo a la edición de 1944, el duque gozó de una renta suficiente en Valencia como para contar con 218 servidores. Ahí mismo murió, en 1550, a los 63 años. Sobre lo que debió de haber sido la experiencia del Duque de Calabria, Alatorre agrega:

Para Nápoles, como para toda Italia, España era un territorio “bárbaro”, y no sin razón: la cultura española era todavía muy “medieval”: el humanismo apenas estaba entrando. En los primeros años del exilio, el príncipe Fernando concluyó su educación al cuidado de su preceptor napolitano, Cisostomo Colonna, cuya misión consistió en velar por que el heredero del trono de Nápoles mantuviera su italianidad. En verdad, Fernando nunca se sintió tentado a volverse español. Lo que hizo fue introducir “fastuosas maneras del Renacimiento italiano”

en la alegre y acogedora Valencia. Durante un cuarto de siglo (1526-1550) fue su corte un emporio de cultura. Fernando fundó y pobló con frailes jerónimos el monasterio de San Miguel de los Reyes (especie de precursor del Escorial), le dejó en herencia su gran biblioteca, y emprendió la construcción de un colegio para la enseñanza de las humanidades (Alatorre, 1944: ii).

Luis Milán, Juan Fernández de Heredia y Mateo Flecha fueron los músicos y escritores que conformaron el principal círculo artístico de la corte. Luis Milán fue instado a escribir la “exacta descripción de las costumbres y maneras de vivir de aquella época en el palacio del Duque de Calabria”, a solicitud de las damas de la corte, según dice en la dedicatoria a Felipe II. La intención era imitar la obra del poeta italiano Baltasar Castiglione, *El cortesano*, publicado con el título original *Il Cortegiano*, en 1528, y traducido al castellano por el poeta Juan Boscán en 1534. En el libro de Luis Milán, con el mismo título, circulan figuras como Juan Fernández de Heredia, noble poeta valenciano, cuyo talento fue reconocido desde joven al publicar algunos poemas en el *Cancionero general* de Hernando de Castillo, siguiendo la tónica y estilo de la lírica cancioneril.⁴⁷

A continuación, en un pasaje de la obra *El cortesano*, tenemos una escena de cacería, que protagoniza Juan Fernández de Heredia junto con su esposa, doña Hierónima. El diálogo se ve precedido por la muerte de un cerdo a manos del poeta, y en ese pasaje ambos tienen un diálogo sobre las infidelidades del escritor:

Dixo Joan Fernandez: Pues sabed, señora mujer, que, hablando de véras, el puerco es vuestro, que matándole me dixo: Yo me dexo á tu mujer, y así os le presenté con este cantar:

8

Mal casada, no te enojés,
que me matan tus amores.
(NC 398)

Y ella le respondió con este otro:

9

⁴⁷ De su autoría es el villancico cortés citado en el capítulo anterior, *cfr. supra* p. 31.

¡Ay, señoras, si se usase
que quien mal marido tiene
que lo dexase!
(NC 238)

Y así se volvieron cantando y riendo, para alegrar á las señoras, que tristes estaban hasta que vieron á Joan Fernández sin peligro (Milán, 1874: 33).

En los dos cantares citados vemos el tema popular de la malcasada, y es la primera vez que está en voz masculina; seguramente antes se cantaban, pero apenas ahora tenemos testimonio de ello. También se queja de las formas en que es amado por su mujer, usando el término matar no a la manera cortesana, sino significando fastidio o afectación, probablemente jugando con ese doble sentido. Este cantar es una mezcla total de tópicos y estilemas apenas en un par de versos. La segunda copla del diálogo sería del todo popular si no fuera porque los dos primeros versos son octosílabos regulares y la voz de mujer se dirige a las “señoras”, es decir, a un público del orden aristocrático. Ambas entonces son del tipo de confluencia 2 (C-2).

El hecho de que Luis Milán, a través del personaje de Fernández de Heredia y de otros, mencione cantares con sabor popular —y dando voz a la mujer— en un ámbito propio de las cortes es señal no sólo de que el cancionero popular había permeado también el ambiente culto —como lo hizo éste en el cancionero oral—, sino que a los poetas y músicos les interesaba hacerlo patente. En este caso, Luis Milán incluyó “cantares”, como él los llama, que otorgan a la escena un toque más cotidiano, menos suntuoso que los espacios propios de la aristocracia.

Tenemos en nuestro análisis otras coplas que encontramos en la obra de Milán, esta vez en su *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, de 1536. En el primero

elegido por considerarse mixto, la dama habla en términos cortesanos del caballero que la ha enamorado (C-3), con un comienzo típico de canción popular:

10
Aquel cavallero, madre,
que de mí se enamoró
pena él y muero yo.
(NC 281)

Otro ejemplo con forma popular, también con alocución a la madre, pero en voz impersonal, es el siguiente, con apenas dos versos octosílabos, casi idénticos, salvo el final, en donde deja claro su estado de enamoramiento que adopta el tópico cortesano de morir de amor (C-1):

11
D'este mal moriré, madre,
d'este mal moriré yo.
(NC 614)

Una canción interesante es la siguiente, en la que vuelve a aparecer la figura de Fernández de Heredia y habla de elegir a una de dos hermanas bien parecidas, tema que retomaría después Juan Vásquez. Es interesante porque sobre un tema de la vida común, la disyuntiva de elegir una de las dos hermanas se resuelve con el tópico culto de matar de amor; además el cantar presenta una versificación regularizada en cuanto a la uniformidad de versos octosílabos y, también, rimas consonantes (C-2):

12
Para dos de gran primor,
Joan Fernández, cantad vos:
De las dos hermanas, dos,
a mí mátame la mayor.⁴⁸
(Milán, 1874: 405)

Ahora veremos las canciones que figuran en nuestro varias veces citado poeta valenciano, Juan Fernández de Heredia (ca. 1480-1549), que formó parte de esta corte

⁴⁸ “De las dos hermanas, dose, / ¡válame la gala de la menore!” (NC 88).

literaria entre 1526 y 1536, y que fue uno de los autores más famosos por glosar en estilo cortesano cantares populares.⁴⁹ Sin embargo, también identificamos formas mixtas en estribillos, principalmente aquellas en las que está presente el tópico culto de matar de amor, pero que se presenta en estilo popular.

En el siguiente dístico que veremos a continuación, hay una idea formulada de una manera muy sencilla, muy simple, pero usando por primera vez la abstracción y personificación del amor, o alusión al amado o amada, además del tópico de morir de amor en la brevedad de un par de versos sencillos e irregulares, por lo que es una confluencia del tipo 1 (C-1):

13
Piensa el Amor que me duermo,
y yo me muero.
(NC 620 A)

El término *amores* se presenta en la canción siguiente junto con la gravedad cortesana, pero apenas un par de versos regulares, contundentes, respecto a sus efectos en el discurso al estilo culto (C-1):

14
Si amores me han de matar,
agora tienen lugar.
(NC 618)

En seguida, en un tono de conversación muy a lo popular, se presenta el tema de la mirada, y el nexo del segundo verso quizá sobraría si fuera de expresión más coloquial, además de que rompería el isosilabismo del cantar (C-2):

15
Tenéme los ojos quedos,
pues que me matáys con ellos.
(NC 372 A)

⁴⁹ *Las obras de don Ioan Fernandez de Heredia, assi temporales como espirituales*, fueron publicadas póstumamente en Valencia en 1566.

De este cantar tenemos otra versión de un autor que veremos más adelante, Timoneda, pero que analizo aquí para observar en qué consisten algunos de los cambios que muestra una pluma más trabajada, quizá del mismo poeta. Se ha sumado un segundo verso a los octosílabos regulares, además de los adjetivos de los ojos que miran y matan, lo que nos habla de un nivel mayor de elaboración que la confluencia, por lo que es considerada confluencia 4 (C-4):

16
Tened quedos vuestros ojos,
tan hermosos y tan bellos,
porque me matáys con ellos.
(NC 372 B)

A continuación, volviendo a Fernández de Heredia, nos encontramos con el varón que habla de la mujer con el tratamiento cortés de *señora*, en un tono galante, aunque muy ligero, en comparación con las artificiosas cabezas de las canciones del galán cortesano que vimos en el capítulo de caracterización. Como vemos, es una variante de estrofa de pie quebrado al alternar versos octosílabos con un tetrasílabo (C-2):

17
Sospirava una señora
que yo vi:
¡oxalá fuesse por mí!
(NC 626)

En el terceto siguiente, tenemos por primera vez el tema del falso amor puesto en voz masculina que alude directamente a la señora, al modo popular con tono de exclamación y de tono conversacional. No es que en el amor cortés no se hablara de falsedad en el amor, es que la exclamación en el último verso es más cercana a una expresión de la lírica popular. El estribillo de pie quebrado, igual que el anterior (C-2):

18
Engañástesme, señora
descortés:
¡nunca más m'engañarés!
(NC 668 B)

Si el tema del amor falso es propio de la antigua lírica popular en voz femenina, en el cantar que veremos a continuación se ve combinado con un estilo muy artificial y, en lugar de decir que el desencanto mató al amante, dice lo “falleció”, por lo que probablemente se trate de un cantar de tono jocoso (C-2):

19
Amor falso,
pusístesme en cuydado
y aora fallecístesme.⁵⁰
(NC 662 A)

La metáfora hiperbólica que vemos en el estribillo siguiente se refiere a la expresión del dolor de la muchacha que llorará sangre hasta que llegue su amado. Estos elementos, más la construcción irregular y la descripción de la situación, son rasgos de una manufactura popular que hacen de este cantar una composición novedosa, con una readaptación de tópicos y estilos (C-4):

20
Los ojos de la niña
lloran sangre;
aora venirá
quien los acalle.
(NC 437)

El último de nuestras tres famosas figuras de la corte valenciana, el polifonista catalán, Mateo Flecha el viejo (1481-1553), incorpora también en sus *Ensaladas*, publicadas en 1581, cantares populares, y también otros con carácter mixto. El primer estribillo seleccionado que veremos en seguida está en voz impersonal y habla de la cinta que en la tradición culta tenía el significado de una prenda de amor o incluso, un símbolo erótico.⁵¹ El

⁵⁰ “Amor falso, amor falso, / pusísteme en cuydado, / y agora fallecísteme” (NC 662 B). En la versión de Juan Vázquez vemos la repetición del primer verso, lo que quizá le pareció que le daba un toque más popularizante, al tiempo que completa el octosílabo.

⁵¹ Como se explicó en su momento, el galardón buscado por el galán consistía en que la dama aceptara su servicio de amor, sin embargo, como señala Sandra España Torres, existían “ciertas dádivas que suelen

carácter mixto consiste en precisamente en que un elemento culto se menciona de manera mucho más sencilla que se haría a la manera cortesana (C-2):

21
Y la mi cinta dorada
¿por qué me la quitó
quien no me la dio?
(NC 237, variante)

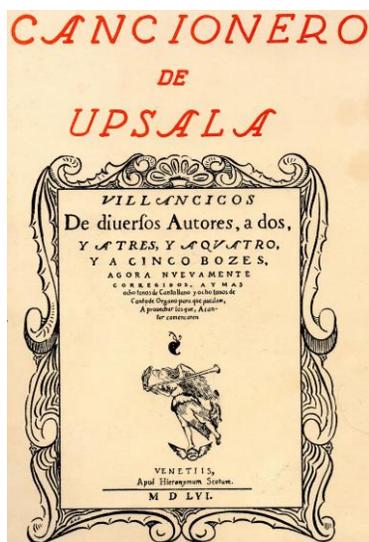
Mateo Flecha nos ofrece otro cantar con mezcla de recursos de léxico y tratamiento cortesanos, en forma estrófica de seguidilla. La repetición en los versos nones, sólo con cambio en el vocativo, es de tradición popular, y la ubicamos como confluencia tipo 4 por la originalidad en la combinación, en la forma en la que requiere los amores de la dama (C-4):

22
Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa;
dame del tu amor, galana,
siquiera una rama.
(NC 417)

La tercera y última copla del polifonista Flecha es un estribillo en el que una voz impersonal reniega del amor, y usa las ondas del agua como una linda analogía de su deseo de que se extinga el amor villano, vulgar, que lo hace padecer. Esta metáfora, muy lograda, se nos ofrece en tres versos aparentemente muy sencillos (C-4):

23
Muera en las ondas
Amor villano,
muera haogado.
(NC 759)

acompañar el favor de la dama” como cordones u otras prendas similares. En ese trabajo la autora rastrea la presencia de la cinta de la dama desde Homero y llega hasta la lírica cancioneril (España Torres, 2013: 218).



También conocido como *Cancionero del Duque de Calabria*, el *Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556) es el libro musical de la corte valenciana, humanista y renacentista a la que hemos aludido. En su portada señala *Villancicos de diversos autores... agora nuevamente corregidos*, es decir, que se trata probablemente de una segunda edición, la única que se conserva. La mayoría de los villancicos que contiene son anónimos, de corte amoroso y una pequeña porción son de carácter religioso. En la bella estrofa que se verá a continuación, en forma de seguidilla, tenemos de nuevo la voz ausente en la lírica cancioneril, la de la mujer, que en esta ocasión corresponde al servicio amoroso del galán, y le manda decir en un tercero que no se desanime (C-3):

24

Dezilde al cavallero
que non se quexe,
que yo le doy mi fe
que non le dexe.
(NC 165)

En las canciones de este cancionero que considero mixtas y que están puestas en voz masculina no escuchamos al caballero que discurre sobre el amor inalcanzable de la señora.

Son más bien canciones sencillas y breves, casi conversacionales, en las que se expresa un sentimiento, eso sí, propio del cortesano. Por ejemplo, en la siguiente, en la que es una queja cortesana usual, pero apenas es un dístico suave y escueto (C-1):

25
Desdeñado soy de amor:
¡guárdeos Dios de tal dolor!
(NC 631)

A continuación, tenemos a otro galán despechado que se dirige a la señora que lo ha airado. Es confluencia tipo 4, pues se trata de una novedad que el caballero se dirija en estos términos a la dama, con un tipo de amenaza o deseo de que le vaya mal (C-4):

26
Desposástesos, señora,
sólo por de mí os quitar:
casaréys y habréis pesar.
(NC 670)

Probablemente el mismo galán es el que reprocha más ampliamente a la dama y la inquiere —llamándola ladrona— sobre por qué lo trata mal, por qué lo desdeña (C-5):

27
Dime, robadora,
¿qué te merecí?
¿Qué ganas agora
que muera por ti?
(*Cancionero de Upsala*, 3)

El tópico de la mirada de la dama en el estribillo que sigue nos habla del poder que tienen la mujer al alzar los ojos y mirar a un hombre, y aquí lo vemos adaptado, en un breve dístico, a la niña (C-2):

28
Alça la niña los oyo:
no para todos.
(NC 369)

En las dos coplas de pie quebrado que veremos en seguida, la mezcla consiste en que en ambas se trata de una idea elaborada, de cierta complejidad, pero se expresa en una

fórmula enfática que se rastrea desde las jarchas, y que, por su sencillez y forma, puede considerarse popular. Ninguno está consignado en el *Nuevo corpus*, sólo el primero en el *Cancionero general* y se consideran como del tipo de confluencia 2 (C-2):⁵²

29

No tienen vado mis males;
¿qué haré,
que pasar no los podré?
(*Cancionero de Upsala*, 7; CG, 640)

30

Si de vos, mi bien, me aparto,
¿qué haré?
Triste vida viviré.
(*Cancionero de Upsala*, 52)

La siguiente también es una analogía que se considera culta entre la interrupción del amor y las flores que no dan fruto, con reiteración al estilo popular, por la repetición de versos (C-2):

31

Que todos se pasan en flores
mis amores,
que todos se pasan en flores.
(*Cancionero de Upsala*, 12)

La naturaleza del amor, con sus vaivenes, está presente en el siguiente cantar, en el que la regularidad de los versos hexasílabos y las rimas alternas nos dan indicios de una elaboración más cuidada y el discurso es ligero y cadencioso, se puede la evocación de una antítesis mucho más mesurada que en la lírica cancioneril en el riendo / llorando (C-5):

32

Yéndome y viniendo
me fuy enamorando:
una vez riendo
y otra vez llorando.
(NC 58 B)

⁵² La jarcha XIV dice: “¿Qué haré, madre? / Mi amigo está a la puerta” en versión de Stern citada por Frenk, (1975; 1985: 108).

Esta última canción es tipo 5 debido a su construcción más amalgamada, de tono ligero, en la que podemos observar que elementos de una y otra tradición, la culta y la popular, empiezan a producir otro tipo de composiciones. Recordemos que estamos a mediados del siglo XVI, con canciones que se venían cantando por lo menos un par de décadas antes.



Juan Vásquez, *Villancicos* (1551) y *Recopilación* (1560)

De Valencia, nos trasladamos a la región de Andalucía, con el sacerdote y compositor Juan Vásquez (1500-1560). Sus dos cancioneros, *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* (1551) y *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y cinco voces* (1560), tienen gran cantidad de canciones de carácter tradicional-popular de la región de Andalucía, en donde vivió por muchos años. Su fama se debe a que trabajó “una canción amorosa concebida con técnica diáfana y sin rebuscamientos contrapuntísticos, mirando más a divertir y agradar a los ricoshombres, que a causar admiración y respeto entre los técnicos del arte y éste es el secreto de la estética tradicional que rezuma en todos los géneros de nuestra música del siglo XVI”, según palabras de Higinio Anglés (1946: 11). El *Nuevo corpus* incluye una buena cantidad de cantares hallados en la obra sólo de este músico, lo cual hace pensar, como señala Margit

Frenk, que él probablemente fue el compositor. Las cabezas de los cantares tienen una factura en la que es más difícil discernir los elementos populares y los de tipo culto. Aun así, propongo los siguientes como muestra de cantares híbridos.

La primera estrofa que analizo en seguida, en forma de seguidilla, alude al estado de ansiedad que implica tener “amores”, y el deseo pertinaz a modo del cortesano; además, presenta el esquema binario A+B. Considero que es confluencia tipo 5, por ser una combinación novedosa de estilemas con un giro probablemente humorístico (C-5):

33
Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada qual
como puede.
(NC 296)

Se presenta a continuación uno de los cantares que desarrollan la perspectiva femenina dentro de la dinámica cortesana, en un ambiente probablemente más urbano. La reelaboración del código del amor cortés, específicamente en el tópico del poder de la mirada de la mujer, nos da perlas como este dístico que habla en primera persona (C-3):

34
Por una vez que mis ojos alcé
dizen que yo le maté.
(NC 185 C)

Y esta otra, en la que la luna da la ocasión del encuentro con el caballero, en breves y reiterados versos en tono de proposición (C-3):

35
Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego.
(NC 459)

O la voz de mujer más desenfadada y molesta, que exige al caballero, a la usanza cortesana, que la compense (C-3):

36

Buscad, buen amor,
con qué me falaguedes,
¡que mal enojada me tenedes!
(NC 661)

Otro cantar más, regular en hexasílabos, en el que la mujer se niega al cortejo utilizando términos y estilos que fluctúan entre lo culto y lo popular (C-3):

37

No me habléis, conde,
d'amor en la calle:
catá que os dirá mal,
conde, la mi madre.
(NC 390)

Después de varios estribillos en voz femenina, que parecen haber sido los preferidos de Juan Vásquez, y también los más originales, tenemos una copla en voz masculina, un halago breve del caballero en tono directo y gentil, dirigido a la señora, que no habíamos visto (C-4):

38

Lindos ojos avéys, señora,
de los que se usavan agora.
(NC 108)

De las pocas quintillas que forman nuestro corpus de análisis, tenemos la siguiente en la que el galán, usando léxico cortesano, en tono también más directo y de conversación, hace referencia a una realidad concretamente erótica que no habíamos visto antes (C- 4):

39

Abaxa los ojos, casada,
no mates a quien te mirava.
Casada, pechos hermosos,
abaxa tus ojos graciosos,
no mates a quien te mirava.
(NC 374)

Cancionero llama
do Flor de Enamorados,
facado de diuerfos auctores
agora nueuamente por
muy linda orden
copilado.



Impreso en Barcelona en casa de
Claudi Bornat. 1562.

Flor de enamorados. Barcelona (1562)

En Barcelona, una de las ciudades que experimentó auge editorial, en 1562 se publicó una recopilación con materiales diversos “extraídos de manuscritos o de la tradición oral, poquísimos de los cuales habían sido impresos anteriormente”, según Rodríguez Moñino, y agrega que incluye “formas populares o —o seudo populares” (1954: xxi y xlvi).

En la primera canción elegida de esta fuente, vemos el paralelismo interno, que ya conocemos de la lírica popular, y los versos pares bien podrían pertenecer a una canción trovadoresca con paradoja incluida (C-4):

40

Si libres alcé mis ojos
señora, quando os miré,
si libres alcé mis ojos,
cativos los abaxé.

(*Flor de enamorados*, f. 25 v.)

Apenas la mención de palabras como libres / cativos ofrecen a un público referencias a código con el que estaba muy familiarizado, por lo que no le hace falta un discurso

explayado sobre el sufrimiento del amor, y, en cambio, sí incluye la repetición-reiteración de los versos 1 y 3 para darle también musicalidad y un aire de tradición popular.

Otro caso en el que, de manera clara y directa, a modo de charla, el varón aborda a la mujer, a la aldeana, usando léxico cortesano, que seguramente le daría más gallardía lo tenemos aquí (C-4):

41
Dezid, gentil aldeana,
¿quién os hizo tan galana?
(NC 101)

La *Flor de enamorados* también ofrece al público cantares en voz poética de mujer, para cubrir el vacío del juego cortesano. En la primera, en octosílabos, la confesión femenina es dirigida a la madre, con un último verso que ya conocemos de corte muy popular (C- 3):

42
Madre, por el caballero,
que vos anoche reñiste
certeficos que le quiero
más que a vos que me pariste.
(*Flor de enamorados*, f. 26 v.)

En la siguiente, con confluencia tipo 4, tenemos de nuevo el falso amor y el elemento del cabello, en este caso, peinar el cabello como deseo de gustar al varón o bien, como nos dice Mariana Masera, como probable preparación para el encuentro erótico (1995). La voz femenina es más potente aquí en su declaración de voluntad y de decisión (C-3):

43
Cavallero, andá con Dios,
que soys falso enamorado.
No me peyno para vos,
ni tengo de vos cuydado.
(NC 714)

El cantar en octosílabos regulares que viene a continuación destaca porque trata el tema femenino, las guardas, con un tono de reproche por sentir que es vista, seguramente por sus padres, como moneda de cambio, con esquema de versos 7+8+8 (C-3):

44

Creo que devo ser l'arca
donde el tesoro tenéys,
tantas guardas me ponéys.
(*Flor de enamorados*, f. 65v)

El tema de la mirada sigue trabajándose con alusión al código cortesano, si bien en tres versos sencillos y regulares (C- 4):

45

Si miran mis ojos
a do quieren bien,
bien saben a quién.⁵³
(*Flor de enamorados*, f. 81v)

En la copla siguiente, breve y directa, tenemos al amante de voz impersonal haciendo referencia a la metáfora de la guerra de amor, y aludiendo al amado o amada como una fortaleza o castillo al que hay que conquistar. A estas alturas, la metáfora amorosa de la guerra o batalla de amor era muy familiar para el grueso de la población (C-1):

46

¡Castillo, dáteme, date!,
si no, yo dart' é combate.
(*NC 405 B*)

La siguiente estrofa es una combinación muy identificada de versos que se repiten al estilo popular, con tratamiento gentil dirigido a la *señora*, como en la tradición culta (C-4):

47

Quien os dixo mal de mí,
señora mía,
quien os dixo mal de mí
mal me quería.
(*NC 484*)

⁵³ El *NC* la consigna como imitación de un cantar popular de Castillejo que dice: “Allá miran ojos / a do quieren bien” (*NC 66 A*).

Cancionero general (añadidos de 1557)

Una muestra del cambio poético que se estaba dando a mediados de siglo lo representa el *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo. Que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557* que contiene algunas piezas líricas que ya no son canciones trovadorescas. En la Introducción a la edición moderna del suplemento, Antonio Rodríguez Moñino indica, de manera atinada hasta cierto punto, que en 1557 el *Cancionero general* era cosa muerta en España. Se refiere, por supuesto, a los materiales reproducidos una y una vez que provenían de la primera edición de 1511, que incluía materiales del siglo anterior. Se trataba de poesía ya muy conocida, de mucho tiempo atrás y de moldes poéticos superados. En las ediciones posteriores se agregan algunos cantarillos que muestran el cruce o confluencia de recursos, y podemos imaginar que probablemente el editor sabía que podían significar un anzuelo para ser comprados; es decir, incluir poesía novedosa junto con aquella que se está dejando atrás. Los tres estribillos que forman parte de nuestro análisis, todos de la edición de 1557, difícilmente se hubieran incluido en la primera edición de la recopilación de Hernando de Castillo.

En el primer cantar el galán se dirige a una mujer directamente, usa el hipérbaton y cierta regularidad métrica con rima abrazada (C-4)

48

¿Quién te me enojó, Ysabel?
¿Quién con lágrimas te tiene?
Que hago voto solene
que pueden doblar por él.
(NC 449)

Como vemos, es otro caso importante de reelaboración. La expresión “doblar por él” es registrada por el *Diccionario de la lengua española* (RAE), como frase usada para amenazar de muerte o desconfiar de la vida de alguien.

En el segundo cantar seleccionado como forma mixta, el primer verso que inicia con “Dezilde...” recuerda al “si lo dizen, digan, alma mía” (*cfr. supra* p. 24) y a “Dezilde al cavallero...” visto ya en este análisis (*cfr. supra* p. 97), pero la voz muy probablemente femenina habla también del tema del obstáculo en el amor y el deseo de no dejarse vencer por él. Esta copla bien podría ser una nueva construcción temática en donde sigue estando presente el obstáculo para la unión amorosa, pero hay un discurso en estilo directo que se niega a resignarse. Esa tenacidad ya no es la misma que la del deseo del poeta cortesano, sino una que está fuera de ese código y se declara de manera sencilla, sin disquisiciones al respecto (C-5):

49
Dezilde que me venga a ver,
que quanto más me riñen,
tanto más crece el querer.
(NC 164)

En el cantar que sigue destaca la presencia de nuevo del qué dirán, en lo que el galán invita a la señora a despreocuparse, algo poco usual y muy a modo de conversación. El carácter de los versos es coloquial, y es mucho más breve que en una canción trovadoresca usual (C-4):

50
¿Qué de vos y de mí, señora,
qué de vos y de mí dirán?
(NC 483)

Cancionero toledano (1560-1570)

Bautizado así por Margit Frenk por la ciudad en la que se compiló, este cancionero manuscrito es una “verdadera mina para documentar lo que está ocurriendo en la poesía cantada de ciertas ciudades españolas” (Frenk, 2003: 378), y, lamentablemente no cuenta todavía con una edición moderna. La edición consultada es copia de la tesis mecanografiada de Rosa María Falgueras Gorospe: *El manuscrito 17 698 [sic] de la Biblioteca Nacional de Madrid*.⁵⁴

Se trata de un cancionero anónimo que incluye varias “ensaladas”, que intercalan muchos cantares rústicos. Es una fuente de relevancia para esta investigación, una de las que consulté directamente porque las canciones incluidas en el *Nuevo corpus* muestran una mayor manufactura en las mezclas. Las recogidas aquí son incluso formas novedosas dentro de las confluencias que hemos localizado.

Empecemos por el siguiente cantar puesto en voz de varón, en el que está incorporado del todo el léxico culto robar / matar / combatir al lado del tratamiento cariñoso, juguetón y el apelativo en diminutivo a la moza, en octosílabos regulares (C-4):

51
Moçuela paporroncita,
tranpiquita, tranposita,
la más linda que miré,
que me robas, que me matas:
yo te lo combatiré.
(NC 116)

La que sigue en forma de seguidilla irregular, con un tono más solemne, se sitúa en una escena cotidiana y urbana, en la que el varón espera que la doncella se asome a la ventana, y para convencerla, le hace un halago a lo culto (C- 4):

⁵⁴ Barcelona: Universidad Central de Barcelona, 1963.

52

Pues páreste a la ventana,
niña en cabello,
que otro paraíso
yo no le tengo.
(NC 379)

El estribillo que sigue es un caso de canción trovadoresca aligerada. Con sólo tres versos, transmite el padecer del galán sin discurso razonador, sino más bien directo y concreto (C-4):

53

Si vuestra ausencia me pena,
y vos me tratáis así,
¿quién se acordará de mí?
(*Cancionero toledano*, f. 70)

En la línea de las cantigas de amigo, el *Cancionero toledano* nos ofrece un estribillo en el que la muchacha ve cómo se aleja su amado frente al mar. Aquí la voz de mujer asume un estado de prisión similar al del poeta cortesano (C-3):

54

Oi se parte la caravela:
mi corazón en prisiones queda.
(NC 537 A)

La combinación de abstracción e hipérbole “fisiológica” se presenta en la siguiente, muy de tradición culta, pero dirigida a la madre, y en un dístico irregular. Es una confluencia tipo 5 porque hay originalidad en el discurso (C-5)

55

Quando le veo el amor, madre,
toda se arrebuelve la mi sangre.
(NC 290)

Este cancionero también contiene una copla —muy condensada— con la figura de la mujer en el juego del amor cortés, ya lejano a estas fechas pero presente en el cancionero, como vemos. El subtexto poético es que ella asegura que, aunque el caballero diga que morirá

de amor, en realidad no pasará. Es decir, la mujer hace evidente la exageración del discurso culto (C-3):

56
Penará el cavallero, madre,
penará,
mas no morirá.
(NC 285)

Otro es el tipo de mujer que canta en la siguiente copla, en donde asume el código cortés al desear que alguien la quiera, enunciado en términos de servicio, con el verso 1 y 2 repetidos, al uso popular (C- 3):

57
Quien a mí quisiere
servir y amar,
quien a mí quisiere
véngame a buscar.
(NC 194)

Aquí la mujer se dirige al caballero en los mismos términos cortesanos, y demuestra su habilidad en el arte de amar en forma de seguidilla y repetición de versos nones C-3):

58
Si estamos a qüenta,
cavallero, señor,
si estamos a qüenta,
vos seréis el deudor.
(NC 425)

Y otra copla más, también dirigida al varón, con tratamiento gentil (C-3):

59
Venís mal encaminado,
caballero,
que otro ha venido primero
que será mejor tratado.
(NC 697 bis)

La copla que sigue, de confluencia tipo 3, es también un cantar inusual porque la hija se dirige a una madre en términos cultos. Está muy en sintonía con el que vimos anteriormente, con el número 36 de este análisis (*cfr. supra* p. 101):

60

No me falaguéys, mi madre,
con vuestro dulce dezir:
yo con él me tengo d'yr.
(NC 162)

Con el tema de la caza de amor, se presenta el siguiente, con una exclamación final de tipo popular (C-2):

61

Si tantos monteros
la garça combaten,
¡por Dios, que la maten!
(NC 514)

Otra perla de la nueva poesía tenemos en la copla que viene a continuación. La voz de mujer usa el léxico culto para desarrollar su idea de deseo de libertad y autonomía (C-3):

62

Ser quiero, madre,
señora de mí,
no quiero ver
mal gozo de mí.
(NC 212 bis)

La hipérbole se presenta también en voz de mujer, junto con las preguntas usuales sobre el devenir del amante, en un tonto grave y lúdico a la vez (C-3):

63

Aquel ¿si viene o no viene?,
aquel ¿si sale o no sale?,
no ay dolor que se le ygual
de quantos el mundo tiene.
(NC 733)⁵⁵

El juego de palabras y de ideas igualmente está presente en este cancionero, como en este cantar sin voz explícita, en el que hay un juego conceptual de nuevo con la idea de matar al amor, en lugar de matar de amor, esta vez de envidia (C- 5):

⁵⁵ Otra versión de esta canción está registrada por Timoneda, en mi opinión mejor lograda en términos popularizantes, pues usa un léxico más próximo al común de la gente: “Aquel ¿si viene o no viene?, /aquel ¿si sale o no sale?, / en los amores no tiene / contento que se le ygual” (NC 45 A).

64

El biem que escogí
salióme tan çierto,
que amor está muerto
d'ebidia de mí.
(NC 56)

En línea similar está esta otra canción-refrán, con juego fonético más ligero que la figura etimológica cortesana pero que nos la recuerda, enfatizando la importancia del primer amor (C-5):

65

Diga quien dixere,
quien dixere, diga,
qu'el amor primero
por jamás se olvida.
(NC 150)

Junto con la siguiente que juega con menester / mirarme / miráis / matéis y el matar de amor, apenas con una pequeña variante en paralelismo intraestrófico de los versos nones y pares (C-5):

66

No es menester sino sólo mirarme
para matarme;
no es menester sino que me miréis
para que me matéis.
(NC 366)

La cuarteta hexasilábica que sigue es otro manejo novedoso que juega con los elementos del deseo, la mirada y la frustración que recuerda el ideario culto en un enunciado con algo de ingenioso juego verbal, fácil de comprender (C-5):

67

Si amores quisiesen
cumplir mi deseo,
mis ojos lo viesén,
y no lo que veo.
(Cancionero toledano, f.67 v.)

La última canción recogida en esta fuente también tiene otro giro que casi no hemos visto: la idea de asociar la pasión con el sufrimiento, y optar por la alegría, también con rima elaborada abab con estructura de seguidilla inversa (C-5):

68

Dadme alegría,
alma mía y corazón,
dadme alegría,
no me deis pasión.
(NC 387)



Juan de Timoneda, *Sarao* (1561); *Enredo de amor* y *Guisandillo de amor* (1573); *Villette de amor*, s/a. Valencia

Durante el último tercio del siglo XVI, la prosperidad de Valencia se refleja en su población urbana, con presencia artesana, burguesa y mercantil que atrae buen número de extranjeros y comerciantes de libros, muchos de ellos impresores. La ciudad de Valencia era “el moderno ideal urbano renacentista” y entre los nuevos referentes está también una nueva clase de lector, según nos cuenta Estela Pérez Bosch, “lleno de curiosidad intelectual propiamente

moderna, [además de] un nuevo tipo de escritor más implicado con su contexto [...]. “Valencia conforma un microcosmos cultural con otros de origen foráneo y en el que se mezclan y entrecruzan lo culto y lo popular, la tradición y lo moderno” (2009: 21-23).

En ese contexto tenemos al escritor y editor Juan Timoneda (*ca.* 1518 y 1520-1583), quien pasa “de zurrador de pieles a librero, de librero a editor, compilador de obra ajena y quizá poeta” (Rodríguez Moñino, 1968*b*: 83). Timoneda también es impresor, y le interesa dar respuesta a las nuevas demandas de los nuevos lectores valencianos de tener acceso a cancioneros de pequeño formato y libros y pliegos de cordel.

En su fase de poeta, recogemos los cantares que se analizan a continuación, de su cancionero llamado *Enredo de amor* (1573). Ahí el galán se dirige a la mujer, llamada Pascuala, en términos corteses, incluyendo el tono lacrimoso (C-2):

69

Que no se hicieron Pascuala
los placeres para mí,
penas y dolores sí.
(*Enredo de amor*, f. iv)

El primer verso que empieza con “Que...” nos recuerda varios cantares populares con el mismo *incipit*, a manera de esquema de sentencia ligera. El tópico del dolor y pena exacerbados como en estos versos vimos que era más de la tradición poética cortesana, y, junto con la mención de nombre de la amada, Pascuala, producen una combinación extraña hasta ahora, pero que se puede identificar como confluencia tipo 2.

La siguiente canción transmite el lamento reiterado con la repetición de haber mirado a quien no debía, en una confluencia de las más sencillas, tipo 1:

70

Namoráronse mis ojos
de vuestra hermosura, ¡hahé!,
mal enamoraronsé.
(*NC 327*)

Tenemos la copla que sigue en voz masculina en la que se identifica el estilo culto, con versos regulares con rimas abrazadas, y el fraseo retrata de manera coloquial una escena concreta. La combinación es del tipo 5 por la originalidad en la combinación (C-5):

71

Un abrazo me dio Ynes
allá junto de su aldea,
plegue a Dios que por bien sea
y no pare en mal después.
(*Dechado de Colores*, f. xi)

En el que sigue encontramos otra combinación, casi podríamos decir una fusión, muy lograda en una cuarteta que recuerda el tópico muy socorrido en la lírica mexicana de “Vuela vuela palomita...y dile a mi lindo amor” como mensajero del amor. La figura de esta ave amaestrada como mensajera se encuentra también en *El collar de la paloma* (2012: 183):

72

Águila que vas bolando,
lleva en el pico estas flores,
dáselas a mis amores,
dile cómo estoy penando.
(*NC 571*)

En tono enunciativo-declarativo, la siguiente seguidilla tiene juego de palabras dando esperanzas al amor que nació “torcido” (C-5):

73

El que piensa ser querido
no se lo piense,
porque a veces lo torcido
se destuerce.
(*NC 722 A*)

En el cantar que veremos a continuación, que no se ha localizado en otra fuente, hay una excelente relaboración de recursos. En el capítulo anterior, dedicado a la caracterización de la lírica popular, destacamos que aún no había aparecido la mujer morena tan propia de ese cancionero. Recordemos entonces la simbología del color moreno de la mujer, aspecto que ya ha sido estudiado y que se sintetiza como la referencia a la mujer con experiencia

sexual (Frenk, [1993] 2003: 366; Masera, 1995 y 2001: 107).⁵⁶ Con un estilo y tópico muy populares, tanto por la repetición de versos como por la presencia de la morena, vemos un caso muy concreto de cómo se ha apropiado y reelaborado el tópico de matar de amor, que aquí se asocia con la vista de la amada. Podemos ver un destacado trabajo de síntesis (C-4):

74
¡Ava los tus ojos,
linda morena!
¡Ávalos, ávalos,⁵⁷
que me dan pena!
(NC 370)

Cartapacio de Pedro de Lemos. Salamanca, tercer cuarto siglo XVI

La escasa información que tenemos sobre este cartapacio localizado en la Biblioteca Real (ms. 1477) nos la da Margit Frenk al decir que el autor o compilador es un “vezino de ciudad de Toro”, y señala que, según se indica en el folio 123 v del citado cartapacio, la fecha de cuaderno es 1551. Sobre esta obra escribió Ramón Menéndez Pidal en 1914, en sus “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI” en el *Boletín de la Real Academia Española*, que lamentablemente no se pudo consultar.

Sobre los estribillos que nos interesan en este cartapacio, encontramos una novedad hasta ahora sobre el giro que se presenta en el tópico de matar de amor. No habíamos visto la variante en la que, al matar, también se muere. Todo indica que se trata de una manera lúdica de demostrar lo absurdo que puede resultar matar a alguien de amor, si se toma con literalidad, claro está, más si del que se trata es de quien se está enamorada (C-4):

⁵⁶ Alfonso Alegre Heitzmann (2016), en su trabajo titulado “El tema de la morena en la lírica popular”, ofrece más información sobre desde cuándo se puede rastrear el tópico del color moreno en la piel, en el *Cantar de los Cantares*, y llega a la lírica a lo divino y la popular.

⁵⁷ *ávalos*: ‘bájalos’.

75

Si de amores mato a Juan,
si le mato, matarme an.
(NC 186)

Un poco en sintonía con la anterior, la copla que sigue a continuación festeja las cadenas que en la lírica culta generalmente se aluden con tono grave y, muy de vez en cuando gozoso, y aquí el tono es completamente festivo (C-4):

76

¡Bien aya quien hizo
cadenicas, cadenas!,
¡bien aya quien hizo
cadenicas de amor!
(NC 33)

Con un tono más serio, el estribillo que sigue remite al cantar de amigo, y la consecuente marca femenina de voz con tópico de espera (C-5):

77

Ya se parte la caravela:
mi corazón en prisiones queda;
las llaves consigo las lleba.
(NC 537)

La familiaridad semántica y fonética de la finalización de los tres versos con el tópico culto de la muerte por amor, en la siguiente copla le quita un poco la gravedad del tono de exigencia al siguiente estribillo (C-5):

78

Alma mía, si tú me dexas,
de ti tendré yo todas mis quexas,
pues he de morir si de mí te alexas.
(NC 554)

Francisco Salinas. *De Música libri septem* (1577)

El músico Francisco Salinas nació en Burgos, en 1513, y quedó ciego la edad de diez años; estudió canto y órgano en la Universidad de Salamanca. Después se fue a vivir a Roma

durante 23 años en donde se imbuje del espíritu musical renacentista. Fue primer organista en la Corte de Nápoles de la capilla del entonces gobernador de la ciudad, el Duque de Alba. Volvió a España hacia 1559, y años después consigue la cátedra en la Universidad de Salamanca, en donde conoce a Fray Luis de León, que le dedicó la “Oda a Salinas”. Su tratado *De Musica libri septem* fue publicado en esa ciudad en 1577, donde murió el 13 de enero de 1590. En esa obra encontramos la siguiente copla en donde la voz de mujer señala que “A pesar de ser morena...”, es decir, a pesar de no cumplir con el canon de belleza femenina, posee el amor de un hombre, y, para expresarse, usa léxico culto (C-5):

79

Aunque soy morenica y prieta,
¿a mí qué se me da?
Que amor tengo que me servirá.
(NC 130)

Si aceptamos que sólo la mujer solía llorar frente a la madre, su confidente, tenemos el siguiente estribillo en voz femenina, de tono de lamentación, en el que, al parecer, acaba de estar con el amado y está muy triste por la separación. La alocución a la madre le da también la nota popular logrando una rara mezcla que ya hemos visto con acento cortés. Nótese la presencia del nexo en el tercer verso poco usual en la lírica popular y la antítesis entre llorar / amar (C-3):

80

Dexaldos, mi madre,
mis ojos llorar,
pues fueron [a] amar.
(NC 596)

En voz masculina, el varón se refiere a la morica garrida, que, recordemos, es el adjetivo preferido de la temprana lírica popular conocida. A ello se suma el tono afligido del galán que recuerda al discurso de la lírica cancioneril, si bien es mucho más mesurado. Podría ser considerado un caso de adaptación de tópicos (C-4):

81

D'aquella morica garrida
sus amores dan pena [a] mi vida.
(NC 497 A)

Muy cercano está el siguiente estribillo, en donde además alude a la muerte por amor, en un enunciado directo y simple, a la manera de las confluencias del tipo 2:

82

Si mis amores no me valen,
triste, que yo moriré.
(NC 612)

Cancionero sevillano de Nueva York (1580-1590)

El año 1580 se ha señalado como el inicio de un cambio de rumbo en la producción poética española. Además de una gran experimentación que seguía en el campo de la lírica, fue también “un periodo de crisis, de transición, de reestructuración del paradigma poético” (Pedrosa, 2009a: 38); es cuando nace una nueva “escuela”, denominada por Margit Frenk como semipopular (1965; 2006: 485-486).

Más para cantar que para leer, el *Cancionero sevillano* era para “gente de a pie”, como nos dicen los editores en el estudio preliminar. Es una fuente muy importante para conocer la lírica andaluza que circulaba a finales del siglo XVI. Espléndidamente editado por Margit Frenk —y descubierto por ella—, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, en esta fuente se puede constatar cómo sigue la práctica de glosar estribillos populares. También, como hemos visto en otros materiales, se incluía la vieja y la nueva producción poética. Seleccionamos algunos cantares híbridos que muestran haber experimentado otra suerte de manufactura, que “andaban de moda por las calles de Sevilla y por otras ciudades españolas, como Salamanca, Valladolid o Valencia” (Frenk, Labrador y DiFranco, 1996: xv).

Tenemos primero un dístico con el tipo de confluencia número 3. El tema es popular, sobre el matrimonio, y se presenta la voz femenina discurriendo sobre la disyuntiva entre casarse o enamorarse, usando el tópico de morir de amor (C-3):

83
Yo bien puedo ser casada,
mas de amores moriré.
(NC 219)

Otra versión de la mujer que espera la vuelta del amante, pero esta vez para vengarse en una forma estrófica poco usual (C-3):

84
Váseme mi amor,
muérome por él;
Dios lo trayga a tiempo
que me vengue
d'él.
(NC 532)

En la seguidilla que tenemos a continuación, con versos regulares, hay una muestra clara de un breve razonamiento, conciso y contundente. El discurrir poético sobre el tópico culto de ver y desear en este caso lleva a una conclusión figurativamente un tanto extrema (C-4):

85
Si de los ojos naçe
ver y desear,
no quiero tener ojos
para no penar.
(*Cancionero sevillano*, núm. 86)

Podríamos interpretar que el siguiente cantar está puesto en voz masculina que habla en primera persona. Está la presencia del diminutivo, y el tema de sentirse rechazado, e incluso burlado, sin discurso elaborado de por medio, sino más bien concreto y directo al hablar del sentimiento de rechazo con el uso de antítesis para describir su sentir (C-4):

86
Ojuelos graciosos,
qu'os estáys riendo

del qu' está muriendo.
(*Cancionero sevillano*, núm. 396)

La aliteración y juego verbal se presentan de nuevo juntos con la gravedad de quien está herido de amor (C-4):

87
Vengo mal ferido,
ferido vengo,
ferido me an
amores que tengo.
(NC 588)

En la siguiente, con tono socarrón, se ve ya muy incorporado el tópico de morir de amor. En este caso es casi matar de ganas, en una escena muy mundana, muy distanciada ya del matar de amor corteano (C-5):

88
Vide a Juana estar lavando
en el rrío y sin çapatás,
y díxele suspirando:
“dí, Juana, ¿por qué me matas?”
(NC 91 B)

Cancionero de poesías varias (1588)

En 1994 se publicó este cancionero recopilado en 1587 (ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid), y contiene materiales que nos siguen dando muestras del cambio que se estaba dando en el último tercio del siglo XVI en términos líricos. Este manuscrito pertenece a la colección de códices poéticos ubicados en la Biblioteca del Palacio Real, y, según señala el prologuista, el estudioso Samuel G. Armistead. “representa un paso más hacia esos finales del siglo, cuando en la lírica castellana se efectúan intentos renovadores y aprecian artificios barrocos que culminarán en el siglo siguiente” (1994: xxiv). De entre los varios cantares

rústicos y populares, identifiqué un par de estribillos con forma mixta que se detallan a continuación.

Con la referencia a lo que piensan los demás, en este caso “todos”, comienza este dístico, que es una versión diferente al cantar analizado con el número 13, sólo que este caso es todavía más sencillo, y en lugar de decir en el primer verso “Piensa el Amor que me duermo”, en este alude a lo que piensan los demás. Por otro lado, la presencia del morir de amor logra la confluencia de temáticas y estilos del tipo 2, igual que al que hemos referido antes (C-2):

89

Todos piensan que no quiero,
y yo me muero.
(NC 620)

Elegida como epígrafe de esta tesis, la cuarteta que viene en seguida demuestra su carácter intermedio, pues es una combinación muy bien lograda de formas y temas tanto de la escuela poética popular como la culta. Tiene un tono juguetón al tiempo que un trasfondo un tanto paradójico, por lo que cuenta con una carga semántica —en tanto ingenio y condensación de sentido—, que ya había adquirido para entonces la cuarteta octosilábica, a la manera de las redondillas cortesanas, en este caso sobre el discurrir enigmático del amor (C-5):

90

Es amor un no sé qué
y nasce no sé de dónde
y mata no sé por dónde
y hiere no sé con qué.
(NC 732)



Los cancionerillos de Múnich (1589-1602) y las series valencianas del Romancero nuevo

En la década de los ochenta, a finales del siglo XVI, las antologías con el nombre “Flor de...”, “Ramillete...” ofrecen cada vez más muestras de lírica popular, del romancero nuevo, de letrillas y, más escasamente, de seguidillas, pero unos años después, en 1597, ya contamos con testimonios que nos muestran su nueva configuración. En el pliego suelto conservado de ese año titulado “Quarto / Quaderno de va / rios Romances los mas modernos / que hasta hoy se han can- / tado”, aparece la primera serie de “siguidillas” con una ristra de 33; la segunda, con veinte, es de un pliego de 1598. Para 1601, las seguidillas ya se anuncian en la carátula de dos cuadernos (uno con 49 y el otro con 29). Estos cuatro pliegos sueltos fueron impresos en Valencia, ciudad de la que ya conocemos de su tradición en impresos, por lo menos desde principios de siglo.

De esos cuadernos proviene el siguiente estribillo en el que se puede apreciar la combinación más novedosa de las que hemos estado analizando, la confluencia tipo 5. La

morenita reaparece hablándole a la madre sobre lo apreciada que es por su galán. Es otra manera de adaptación popular del código culto en esta antigua forma estrófica (C-5):

91
Morenita me llaman, madre,
desde el día en que nací;
y [al] galán que me ronda la puerta
blanca y rubia le parecí.
(NC 131)

La versión en voz de varón sobre las cadenas de amor la tenemos en la siguiente breve copla, con el uso del adjetivo *dulce* y el enunciado directo dirigido a la mujer morena, cuyo simbolismo ya se ha explicado (C-2):

92
Óyeme, dulce morena,
sácame d' esta cadena.
(NC 386)

La combinación de recursos en el dístico monorrímo siguiente también es muy efectiva. Este sería un caso de reapropiación o adaptación en voz de varón del código culto, pero en unos términos mucho más livianos y directos (C-2):

93
Antes que el alma sugetes,
mira, niña, lo que prometes.
(NC 222)

Se sigue presentando el tema popular de la malcasada en el cancionero urbano de fines de siglo, y en contadas ocasiones reaparece la voz de hombre dirigiéndose a ella. En la siguiente que revisaremos vemos el intento del varón por consolar a la dama en una actitud que nos recuerda la del servicio de la cortesanía, que para fines de siglo ya es más una evocación, en esta combinación de poéticas en un ámbito ciudadano (C-5):

94
No lloréis, casada
de mi corazón,
que pues yo soy vuestro,
yo lloraré por vos.
(NC 440)

Otro caso más en donde se ve la incorporación del léxico culto en una copla de factura popular, con la presencia de la niña y la expresión de los dos últimos versos (C-5):

95
Niña de quinze años
que cautiva y prende
¡qué hará, Dios mío,
quando tenga veynte!
(NC 118)

Cerramos los *Cancionerillos* con un tono más culto, un cantar en voz de mujer que presume de su firmeza, tan comentada en la lírica cancioneril. Vemos un ejemplo ingenioso de la voz femenina apropiándose del discurso culto, comprensible para un público amplio (C-5):

96
Si alabar se deben
firmes amores,
los míos alaben
todos los hombres.
("Séptimo Quaderno de varios Romances...", 1601")

Luis de Góngora (1580-1627)

Luis de Góngora figura en el *Nuevo corpus* por algunos cantares muy popularizantes, no necesariamente mixtos en el sentido que le damos en esta investigación. El poeta y dramaturgo cordobés asimiló el estilo y tópicos del cancionero popular y, a la vez, les dio un sello propio. En lo que se refiere a formas mixtas, que son los materiales que aquí interesan, sólo identifiqué un par de estribillos. En el primero, una cuarteta hexasilábica, en la que figura la niña que sufre por la ausencia de su amor ingrato, hay regularidad métrica, que, junto con

la musicalidad, nos dan una forma artísticamente muy bien construida, y que es una nueva producción poética, por lo que se considera de confluencia tipo 5:

97
Lloraba la niña
(y tenía razón)
la prolija ausencia
de su ingrato amor.
(*Letrillas*, núm. vii)

En el segundo cantar, en el que nuevamente está presente la niña, reaparece el elemento del tormento, y, aunque se trate de versos irregulares, también es clara la factura artística. Como vemos, Góngora usa el paralelismo intraestrófico en este cantar (C-5):

98
No le den tormento a la niña,
que ella dirá la verdad:
no le den tormento ya.
(*NC 289 B*)

Gonzalo Correas. *Arte y Vocabulario*. Salamanca (ca. 1627)

No podía faltar en este análisis Gonzalo Correas. Como buen conocedor de la cultura popular de su época, fue un gran recolector de materiales que seguramente llamaron su atención por distintos motivos, entre ellos, porque le pareció evidente que el repertorio del campo y el de las calles de las principales ciudades estaban siendo objeto de un cambio interesante e importante y debía estar registrado de alguna manera. Por ello, era previsible que nos ofreciera coplas de forma mixta que podemos sumar a nuestro repertorio de análisis.

De la obra de este imprescindible humanista, analizamos la primera copla, una cuarteta regular, en la que está presente la introspección sentimental masculina que conocemos de la lírica culta, en la que siguen las variaciones sobre el tema de los efectos de mirar a la dama. Aunque no hay un discurso de mucho razonamiento, los versos octosílabos

fluyen en el lamento del varón por vivir en la nostalgia por la dama. Podemos observar que se trata de una de las formas que se han estado presentando con más frecuencia, las del discurso aligerado y afinado del amor cortesano en voz masculina, pero ahora con un poco más de desarrollo (C-5):

99

¡Ai de mí, ke la miré,
para bivar lastimado,
para llorar i xemir
kosas del tiempo pasado!
(NC 645)

El personaje de la morena, que tan recurrente se hizo en la lírica popular, nos lo presenta Correas en términos de juego poético. La voz del varón hace referencia a que el amor que lo “abrasó”, es decir, que lo hizo cenizas, fue de una mujer morena con sólo mirarla, una versión distinta del flechazo de la poesía culta (C-5):

100

La que me abrasó mi fe
sin tocarme en el vestido
la morená, morenica fue,
la morená, morenica á sido.
(NC 266)

También en voz masculina, el siguiente estribillo octosilábico habla del servicio de amor que le pidió una dama, con aliteración *sirviese / cansase / desease*, y también en términos muy concretos y directos (C-5):

101

Una dama me mandó
que sirviese i no cansase,
que sirviendo alcanzaría
todo lo que desease.
(NC 94)

El tema del falso amor también lo volvemos a encontrar, pero sabemos que ya no es propio de la voz femenina, pues hemos visto casos, formas intermedias, puestos en voz

masculina con marcas textuales. El cantar que sigue tiene el tono emotivo de la antigua lírica popular, además de lo irregular de la estrofa. Lo considero de la confluencia tipo 2, pues el tono de lamento y pesar es muy similar al de la lírica de cancionero:

102
¡O, falso amor!
¡Pokas vezes das plazer,
i muchas dolor!
(NC 754 A)

La siguiente copla, que bien podría ser un refrán, en términos de caza de “amores”, presenta también la hipérbole que ya conocemos y que casi no varía, en un dístico sencillo, irregular, con rima consonante (C-1):

103
Gerra, kaza i amores:
por un plazer mil dolores.
(NC 754 bis)

Las metáforas de la garza y del halcón son fáciles de descifrar, tomando en cuenta el arte de la cetrería y su equivalencia de cazar como equivalente a enamorar o seducir. La construcción de la estrofa es muy familiar a los estribillos muy divulgados cuyo *incipit* inicia con “Aunque...” (C-2):

104
Aunque la garza
buela mui alta,
el halkón la mata.
(NC 515 ter)

Jardí de ramellers, de Gabino Branca (1635)

Este manuscrito se conserva en la Biblioteca del Ateneo Barcelonés y está firmado por Gavino Branca; contiene 440 poesías en catalán y en castellano. Kenneth Brown lo dio a conocer en 1995 publicando una parte de los materiales con el título de “Doscientas cuarenta

seguidillas antiguas”. En 1635, fecha del manuscrito, las seguidillas cantadas en series ya llevaban alrededor de cuarenta años de éxito, según lo constatamos en el pliego de *Los cancionerillos de Munich*, de 1597.

Observemos la forma regularizada de la canción que veremos en seguida, además del ingenio que caracteriza a las seguidillas; en este sentido las coplas puestas en voz femenina son sorprendentemente redondas y contundentes. La voz de mujer maneja hábilmente el tópico culto de matar de amor, y ahora, en lugar de hablar del poder de su mirada para enamorar, se refiere al color de su piel (C-5). Es la primera vez que se encuentra este caso:

105
Aunque soy morena,
no soy mulata;
tengo una colorcita
que hombres mata.
(*Jardí* 217)

Con un tratamiento más pragmático, la muy probable voz de mujer que habla en el siguiente cantar también usa el tópico de matar de amor. El tratamiento es ingenioso nuevamente y exige al hombre privilegios para conservarla “en exclusividad”, diríamos hoy (C-5):

106
Quien me pide celos
sin regalarme,
no es matarme de amores,
sino de hambre.
(*Jardí* 225)

Seguimos con novedades en el tratamiento del tópico de matar de amor, ahora con la mirada. En esta ocasión la mujer “pide prestados” los ojos a alguien más, y a estas alturas del periodo de nuestro análisis, todo indica que el discurso de la voz femenina en el cancionero de las primeras décadas del siglo XVII ya ha adoptado muy bien el papel de

receptora y emisora en el código de lo que fuera el amor del amor cortés (C-5). Se puede decir que este cantar no tiene desperdicio, como la mayoría de las que nos faltan por revisar:

107
Préstame tus ojuelos
por esta noche,
que con ellos quiero
matar a un hombre.
(*Jardí* 36)

En voz masculina, a continuación, tenemos un bloque de diez seguidillas de este manuscrito en los que vemos los tópicos cultos con ciertas variaciones. En la primera, los ojos de la señora, tratados en diminutivo, se describen usando la metáfora del ladrón que aparece por primera vez en este análisis. Notemos los versos fluctuantes que dan la pauta rítmica a cada verso (C-5):

108
Tus ojuelos, señora,
son dos ladrones,
que en mirando cautivan
los corazones.
(*Jardí* 86)

El juego poético que hay en la siguiente estrofa nos presenta de nuevo el manejo, con mucha habilidad, del tópico morir de amor, de manera que logra darle un giro a lo absurdo y lo gracioso (C-5):

109
Miréme en tus ojuelos,
vi dos en ellos:
como yo soy uno
muero de celos.
(*Jardí* 96)

Aquí, con la apelación directa a la mujer por su nombre, se presenta el elogio exagerado, junto con el tópico de matar de amor que en sí mismo es una paradoja (C-5):

110
Son tus ojos, Belisa,
más bellos que el sol:

cada vez que los miro
me matan de amor.
(*Jardí* 120)

La presencia de la mujer morena en el discurso masculino en este manuscrito la encontramos en las dos canciones que vienen en seguida, en formas mixtas como seguidillas, con el recurso de la hipérbole en la comparación. En la que transcribo a continuación, como vemos, se presenta el modelo femenino de la morena, modelo de belleza consolidado en el cancionero urbano (C-5):

111
Ame quien quisiere
a la morena,
que la que yo adoro
la nieve afrenta.
(*Jardí* 132)

En la segunda composición, con una referencia culta a Garcilaso, bien puede ser una variante semipopular del poema “Escrito está en mi alma vuestro gesto” (C-5):

112
Ábreme el pecho,
morena mía,
y verás tu retrato
pintado al vivo.
(*Jardí* 106)

El retrato de la amada, lo vimos en su momento, fue un tópico cultivado en la lírica cortesana, pero no deja de aludir a él de manera discreta, sin dar detalles, sólo dejando patente el poeta su devoción por la amada.

Hemos visto algunas veces en este análisis la metáfora del tormento como expresión del sufrimiento amoroso del varón, y aquí lo encontramos otra vez en el molde popular de la seguidilla ya muy definido. Aquí se recupera el uso de la paradoja (C-5):

113
Nadie habrá quien mire
tu rostro hermoso
que de mi tormento
no esté envidioso.
(*Jardí* 134)

También se sigue conservando, como otra forma para aludir a la amada, el tratamiento culto de dirigirse a la mujer como *señora*. Esta seguidilla, con léxico cortesano, tiene un ritmo ligero y, a la vez, una factura con cierto nivel de artificio, con presencia de la paradoja, de elaboración, un tanto reverencial (C-5):

114
En cadenas me aten
de fino acero,
si no sois vos, señora,
la que más quiero.
(*Jardí* 141)

También subsiste la idea de servir a una dama, como en la siguiente, pero ya no es el galán que tiene una larga espera para ser correspondido, sino uno más práctico y resolutivo, como en la siguiente copla con eco (C-5):

115
El servir una dama
no es importancia,
pero, si ella no es firme —irme
es más ganancia.
(*Jardí* 186)

Otra más, en la que la voz del varón es directo, y su discurso se centra en el valor de servir exclusivamente a una dama (C-5):

116
Yo no quiero más damas
sino una sola,
que quien sirve tal dama —ama
sin buscar otra.
(*Jardí* 196)

El varón también puede ser muy directo en el reproche, en el que expresa su descontento de que el amor sea similar a una guerra (C-5):

117
De amor es la guerra
penoso el trato,
y lo que es ser ingrata
vendes barato.
(*Jardí* 76)

De tono más juguetón, el tema tan recurrente del poder de la mirada esta vez en forma de halago, con antítesis y, además, la hipérbole. Este caso es muy destacado porque usa tres recursos del estilo cortesano, con una ligereza muy eficaz, y en su combinación logra una gran contundencia (C-5):

118
No sé qué te tienes
en esos ojos,
que me das y me quitas
dos mil enojos.
(*Jardí* 148)

A continuación, tenemos un fraseo lírico diferente sobre el tópico de matar de amor, y el consecuente castigo que tendría que tener el mismo efecto contundente de la seguidilla anterior (C-5):

119
Ojos matadores,
tenéis, mi vida:
¿cómo la justicia
no los castiga?
(*Jardí* 151)

Otra más sobre el efecto de mirar-matar en una escena más común, con juego de palabras que ha hemos visto también, pero aquí es mucho más sutil en el mirar / matar (C-5):

120
¡Ay!, de aquella ventana
me están mirando:
ojos que me miran
me están matando.
(*Jardí* 47; *NC* 2400 *bis*).

También se reutiliza el tópico del flechazo en forma de seguidilla, en donde la voz poética reta al propio cupido (C-5):

121

¡Ay, de aquella ventana
me tiran flechas!
Que si son de amores
vénganme derechas!
(Jardí 48)

En estas canciones se identifica fácilmente el discurso heredado de la lírica culta, pero ya tiene otro carácter, no sólo por la musicalidad que le da la fluctuación métrica, sino porque se trata de una sola idea dicha de manera mucho más fluida, con la comparación implícita de la seducción como cadenas en la siguiente canción. En esa contundencia, el ingenio está presente claramente (C-5):

122

Tus cabellos de oro
son las cadenas
que atan todas las almas
de amores llenas.
(Jardí 84)

La seguidilla que revisaremos a continuación tiene una composición que también podemos ver repetida en otras que hemos citado. Después del enunciado de los dos primeros versos, tenemos la preposición *que* al inicio del siguiente verso, el tercero, como forma de introducir la explicación de lo que se dijo antes. Es una suerte de esquema A+B que vimos como propia de la lírica popular, pero con un esquema más definido por la presencia continua de la partícula *que*, como explicación, a modo de fórmula poética (C-5):

123

Tu condición nadie
no puede sufrir,
que gustes a quien te ama
de verle morir.
(Jardí 142)

Lope de Vega (1562-1635)

Cerramos este análisis con Lope, “poeta popular”, como lo bautizó Margit Frenk (1963; 2006: 124-146) en su trabajo dedicado al escritor madrileño, célebre, entre otras cosas, por la apropiación y estilización que hizo en su escuela dramática de la lírica popular. Él recoge, crea y recrea canciones para cantar con el propósito de alimentar sus comedias al incluir elementos con los que una mayoría del público que asistía a los corrales podía identificarse. En el artículo citado, Margit Frenk destaca la influencia y determinación del papel de este escritor en la trayectoria tanto del romance como de la copla, letra, letrilla y seguidillas. Anteriormente el papel de las canciones en el teatro era secundario, exceptuando a Gil Vicente, y con Lope adquieren un papel fundamental en el desarrollo de la comedia. El factor lírico musical lo incorpora como elemento estilístico y, a veces, incluso como elemento también determinante de la trama. La larga ristra de canciones en las que reconocemos formas híbridas nos da una idea del tipo de trabajo que hizo Lope con recursos que provenían de las tradiciones poéticas de siglos atrás y a las que nos hemos abocado en esta investigación. Es notable la maestría en el amalgamamiento de estilos, hasta tal punto que podemos ser testigos de la generación de nuevas formas de expresión.

Empezamos con la siguiente seguidilla, muy similar a las varias que hemos visto antes, en la caracterización de la lírica popular, y que consiste en que los versos 1 y 3 iguales a modo de reiteración y los versos pares en un lenguaje sencillo, procede del lenguaje (C-2):

124
Por aquí daréis la vuelta,
el caballero,
por aquí daréis la vuelta,
si no, me muero.
(NC 433)

También el tema del alba es usado por Lope con toques populares para acentuar su carácter, con uso de diminutivos, dando la nota culta con la presencia del ruiñeñor (C-5):

125
Si os partiéredes al alba,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiñeñor.
(NC 456 B)

En la siguiente copla el autor prefiere usar un adjetivo, más a lo culto, y, de manera casi imperceptible, incluye la antítesis, pues hay cierta contraposición entre la desdicha y la rueda de la fortuna (C-5):

126
De las desdichadas
io soi la una:
sígueme la rrueda
de la fortuna.
(NC 225)

Por supuesto el tema del poder de los ojos en el juego amoroso sigue teniendo muchas posibilidades, y en Lope resurgirá acompañada de adjetivos, con tono popular, de conversación, al dirigirse la doncella a la madre, por lo que esta característica del cancionero popular se prestó muy bien a su incorporación en las comedias lopescas. Además, por primera vez, vemos el tratamiento de ojuelos en voz femenina (C-5):

127
Madre, unos ojuelos vi,
verdes, alegres y bellos:
¡Ay, que me muero por ellos,
y ellos se burlan de mí!
(*La Dorotea*, CT 310)⁵⁸ revisar quién lo dice

⁵⁸ En adelante los números precedidos por las siglas *CT* corresponden *Cancionero teatral de Lope de Vega*, de José María Alín y María Begoña Barrio Alonso (1997).

El siguiente bloque de cantares en voz masculina, la mixtura está nuevamente en el tratamiento mucho más aligerado del discurso culto, con cierto grado de sumisión, en forma de seguidilla (C-5):

128
Tus negros ojuelos,
hermosa Leonor,
como están embozados,
matan a traición.
(*La niña del Padre Rojas*, CT 392)

Lope toma un tema de la tradición popular, el del alba, pero el tratamiento es a lo culto en la manera en la que se dirige a la *señora*, además, la alusión a la fiesta de san Juan la hace una mezcla fácil de apreciar (C-5):

129
Despertad, señora mía,
despertad;
porque viene el alba
del señor San Juan.
(*Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, CT 24)

De nuevo el galán habla directamente a la malcasada, en la que no parece importar en nada su condición, y le ruega que no le rompa el corazón por alguien más (C-5):

130
La bella malmaridada
de las más lindas que vi,
si habéis de tomar amores
no dejéis por otro a mí.
(*La bella malmaridada*, CT 151)

La siguiente se suma a las reelaboraciones que hemos mencionado hasta aquí. El ingenio modifica y le da la vuelta al tópico de morir de amor, esta vez llevando la paradoja al límite. La que le sigue está en la misma sintonía (C-5):

131
Ya no soy quien solía,
mozuelas de mi lugar,
que no es para cada día
morir y resucitar.
(*Ya no soy quien solía*, CT 196)

132

No me dejéis padecer,
señora, que si tardáis,
si no me resucitáis,
¿qué bien me podéis hacer?
(*El genovés liberal*, CT 333)

El halago de los ojos femeninos y cierto discurso cortesano aligerado hacen una mezcla muy acabada como en la siguiente seguidilla (C-5):

133

Ofendido me tienen
tus ojos bellos,
pues me ponen la culpa
que tienen ellos.
(*Lo que ha de ser*, CT 338)

Reaparece la presencia del deseo y los suspiros, pero la copla que sigue no es discursiva ni habla de abstracciones, sino de algo muy concreto: la antítesis, de nuevo, de sobrevivir a la presencia y a la ausencia de la amada. Se aprecia cierto ingenio y artificio, al tiempo que usa el tono conversacional y directo, además de sonoridad y ritmo (C-5):

134

Cuando tan hermosa os miro
de amor suspiro,
y cuando no os veo
suspira por mí el deseo.
(*La discreta enamorada*, CT 267)

Una copla más popularizante es la siguiente, y el tono, junto con la antítesis y la muy singular comparación hiperbólica, le da el toque mixto (C-5):

135

Linda molinera,
moler os vi yo,
y era la harina
carbón junto a vos.
(*El aldeguela*, CT 307)

En voz impersonal, hay un lamento de amor en la siguiente seguidilla, y también un sutil juego de palabras (C-5):

136
¡Oh, quién pudiera hacer!,
¡oh, quién hiciese
que en no queriendo amar
aborreciese!
(*El perro del hortelano*; NC 729 C)

En una cuarteta de octosílabos agudos, la nostalgia de la copla le da un tinte de elaboración pero, de nuevo, conserva el tono directo y sencillo (C-5):

137
Las mañanicas de abril
dulces eran de dormir.
Y las de mayo mejor,
si no despertara amor.
(*La ocasión perdida*; CT 41)

El diminutivo y el tono son populares en esta seguidilla irregular, que también tiene el pronombre relativo *que* al inicio del tercer verso (C-5):

138
No lloréis ojuelos,
porque no es razón
que llore de zelos
quien mata de amor.
(*La Dorotea*, CT 56)

También seguidilla, esta es otra variante del amor no correspondido o “descontento”, que usa la hipérbole culta. Como forma para cantar y bailar, se antoja que sea una copla más bien de juego sobre las desavenencias amorosas (C-5):

139
Tengo unos amores
a descontento;
no le dé Dios a nadie
tan gran tormento.
(*Juan de Dios y Antón Martín*; CT 95)

Cerramos este estudio con una seguidilla inversa, en la que se mantiene el discurso culto sobre el placer de amar, aunque no sea correspondido, incluso, aunque sea aborrecido.

Pareciera una reminiscencia reelaborada de la exaltación del estado de enamoramiento de la lírica trovadoresca. En el paralelismo de los versos impares, observamos en la repetición paradójica placer / pesar que estos recursos de tradiciones, que ya tenían más de un siglo, han sido asimilados y transformados en la nueva lírica en la que, además de confluencias estilísticas, ha habido mucha destreza y talento en la conformación de construcciones novedosas caracterizadas por el ingenio y agudeza (C-5):

140
No hay placer
como, querido, querer;
no hay pesar
como, aborrecido, amar.
(*Ello dirá*, CT 330)

Resultados del análisis

Como en su momento se señaló, la selección de los materiales reunidos en el repertorio de análisis fue con base en la localización de tópicos o recursos estilísticos que se revisaron en la caracterización de cada escuela poética. Para llegar a esa selección se revisaron más de mil canciones entre las contenidas en el *Nuevo corpus*, dedicadas al tema amoroso, y las de fuentes directas consultadas. Tras la revisión de cada cantar y la descripción en cada una del tipo de confluencia en cuestión, las combinaciones que se detectaron son las que definí en el cuadro siguiente, y que reproduzco de nuevo ahora con una tercera columna que indica el número de casos encontrados en cada rubro:

Confluencia tipo	Descripción	Cantidad de cantares
1	Tópico o léxico cortesano en no más de dos versos sencillos e irregulares.	10
2	Tópico o léxico cortesano con tema o léxico popular. ‘Discurso cortesano aligerado’. Métrica variable.	24
3	Voz femenina como a) la mujer <i>larmoyante</i> , que adopta el lenguaje lastimoso del poeta cortesano. ⁵⁹ b) la mujer receptora e interlocutora en el juego del amor cortés con tono aligerado. Métrica variable.	21
4	Tópico cortesano y expresión popular con alguna variación o elaboración novedosa, que incluye adaptación de tópicos. Métrica variable y presencia de ambas voces.	22
5	Elaboración muy amalgamada del tono ligero, coloquial, predominio de regularidad métrica, con conceptismo sutil e ingenioso. Presencia de ambas voces.	63

Los diez estribillos ubicados con la confluencia 1 expresan en su mayoría una idea simple, en la que se usa léxico cortesano, en dos versos sencillos y casi siempre irregulares “El que amores no sirve / tristes días bive” (núm.1); y fueron encontrados a lo largo del análisis, hasta las obras de Gonzalo Correas (1625 y 1627). Se trata de versos sin complejidad discursiva, no hay voluntad de demostrar habilidad en la forma, son muy cercanos a muchos de los que se recogieron en cancioneros durante los primeros años de la moda popularizante, y que se tomaron como referencia para caracterizar la lírica popular. El punto que podría ser más discutible en este caso sería si el uso de un lenguaje sencillo en el tratamiento de un tópico cortesano se puede considerar confluencia con la lírica popular, lo cual para mí es muy

⁵⁹ Mujer *larmoyante* denominó Margit Frenk a las “flamantes enamoradas neocortesananas [que]incurren también en patéticas lamentaciones” al estilo del poeta cortesano (1994; 2006: 377).

probable porque la convergencia de ambos originó la posibilidad de cantares más llanos y concretos a diferencia de los de la lírica de cancionero. Como lo señalé al abordar el tema de la divulgación, es muy probable que la hibridación se venía dando por lo menos desde fines de la Edad Media.

En cuanto a la confluencia 2, con tópicos o léxico cortesano y tema o léxico popular, es una confluencia a la que he llamado también “discurso cortesano aligerado”. En algunos de los 24 casos contabilizados fue difícil hacer la distinción con las de canciones de tipo 1, pero si se observa con detenimiento, es posible apreciar versos que acusan cierto nivel de elaboración, ya no son sólo una enunciación, si bien no llegan a los extremos y abstracciones de la usanza cortesana: “Poder tenéys vos, señora / de matar el amor en un hora” (núm. 3). Ubicamos tópicos del código cortesano como la cinta, que aparece sólo una vez: “Y la mi cinta dorada / ¿quién me la quitó / quien no me la dio?” (núm. 21). En este tipo de convergencias también podemos encontrar giros lingüísticos propios del lenguaje coloquial o popular, y, en algunos casos, de un tono conversacional, más cercano al grueso de la población, al tiempo que es adaptado a ambientes más cotidianos y habla de personajes de la vida común y corriente: “Que no se hicieron Pascuala / los placeres para mí, / penas y dolores sí” (núm. 70), “Labradorcico amigo, / que los amores has, / amando morirás” (núm. 4). También observamos en estas combinaciones cada vez más la presencia de la mujer morena que vimos en la caracterización de la lírica popular, como el ejemplo siguiente, mucho más tardío, de los *Cancionerillos de Múnich*, de 1589-1602): “Óyeme, dulce morena, / sácame d’esta cadena” (núm. 93). Como vemos, aparecen figuras callejeras que se han apropiado del vocabulario nacido en el ambiente aristocrático, y la voz masculina ahora puede aparecer incluso cortejando a la niña, ya no a la señora o a la dama: “Antes que el alma sugetes, /mira, niña, lo que prometes” (núm. 94), o cantar sobre la elección entre las hermanas: “Para dos de

gran primor, / Joan Fernández, cantad vos: / De las dos hermanas, dos, / a mí mátame la mayor” (núm. 12).

La confluencia 3, con métrica variable y también alguna seguidilla, se refiere a las canciones puestas en voz femenina básicamente con dos posturas: la de la mujer *larmoyante*, la que asume el tono lacrimoso del poeta cortesano, que son, por cierto, muy pocas (núms. 10, 54 y 80): “Aquel cavallero, madre, / que de mí se enamoró / pena él y peno yo” (núm. 10). La segunda postura, con canciones más interesantes, son las que nos dan la perspectiva de la mujer en el cortejo del amor, según el código trovadoresco, dichas en un estilo rústico, muchas veces emotivo e, incluso, rebelde. Hay mezclas tan curiosas en las que la mujer rechaza al galán usando léxico cortesano y agregando un verso popular: “No me sirváys, cavallero, / ýos con Dios, / que no me parió mi madre / para vos” (núm. 7), hasta aquellas muy novedosas en las que declara su deseo de autonomía usando terminología cortés en su provecho: “Ser quiero, madre, / señora de mí, / no quiero ver / mal gozo de mí” (núm. 62), como vemos, en términos inequívocos y sin construcciones muy complejas. Seguramente habrá provocado algún asombro escuchar en cantares la voz de mujer que, de manera muy puntual, pide la discreción del conde por el qué dirán: “No me habléis, conde, / d’amor en la calle: / catá que os dirá mal, / conde, la mi madre” (núm. 37), o la mujer que se dirige al caballero como falso enamorado aludiendo al motivo simbólico de peinar los cabellos: “Cavallero, andá con Dios, / que soys falso enamorado. / No me peyno para vos, / ni tengo de vos cuidado” (núm. 43). Es muy relevante y destacado que estas posturas femeninas adapten sus sentires y discurso dentro del código culto del “servicio de amor”. Pero no todo es rebeldía femenina, también, como la núm. 24, aparece en el discurso la voz de una mujer un poco más templada que le manda decir al galán que ya fue correspondido: “Dezilde al caballero / que non se quexe, / que yo le doy mi fe / que non le dexe” (núm. 24). Una con un

toque más popular y con mucho mayor ingenio, apenas en un par de versos, es la núm. 34: “Por una vez que mis ojos alcé / dizen que yo le maté”, en la que hay un manejo diferente del tratamiento del poder de la mirada femenina sobre el galán. Un cantar con mucha carga emotiva es en el que una mujer que se dirige a sus padres en forma de reproche por la manera en la que es vigilada: “Creo que devo ser l’arca / donde el tesoro tenéys, / tantas guardas me ponéis” (núm 44).

Las canciones del tipo 4, que consisten en la presencia de un tópico cortesano y una expresión popular con alguna variación o elaboración novedosa, pueden presentar también alguna adaptación de tópicos, e incluye a ambas voces. Recordemos por ejemplo aquel que dice “Tened quedos vuestros ojos / tan hermosos y tan bellos, porque me matáis con ellos” (núm. 16), difícil de imaginar en la lírica trovadoresca. Tenemos otro uso de la hipérbole, por ejemplo, en un sentido más metafórico: “Los ojos de la niña / lloran sangre” (núm. 20); o el requerimiento amoroso a la dama, usando la repetición de versos tan propio de la lírica popular: “Dame del tu amor, señora / siquiera una rosa; dame del tu amor, galana / siquiera una dama” (núm. 22). También con esta combinación, el hombre tiene más posibilidades de sincerarse sobre su frustración: “Desposástesos, señora, / sólo por de mí os quitar; / casaréys y habréis pesar” (núm. 26). Y se muestran otras posturas o matices, incluso breves disquisiciones sobre el código culto amoroso: “Si de los ojos naçe / ver y desear, / no quiero tener ojos / para no penar” (núm. 85).

Con una combinación muy amalgamada de tono ligero, coloquial, con regularidad métrica, y con un conceptismo muy sutil acompañado de ingenio, tenemos en la confluencia 5. Podemos identificar novedades y también muestras de tradición, y sobre todo, el uso de un conceptismo sutil e ingenioso. Nos encontramos con reminiscencias estilísticas como la antítesis, ahora mucho más mesurada que la que usó la lírica cancioneril: “No sé qué te tienes

/ en esos ojos, / que me das y me quitas / dos mil enojos” (núm. 118), y que en este caso combina con una copia de la hipérbole cortesana de los mil y dos mil, en el siguiente cantar es una hipérbole muy diferente y muy bien lograda: “Linda molinera, / moler os vi yo, / y era la harina / carbón junto a vos” (núm. 135).

Por otro lado, en la confluencia 5, los estribillos puestos en voz de mujer se han apropiado del código culto ‘matar de amor’ y dan giros temáticos hábiles y novedosos como en la canción número 56: “Penará el cavallero, madre, / penará, mas no morirá”; que también puede incluir disquisiciones como la número 79: “Aunque soy morenica y prieta, / ¿a mí qué se me da? / Que amor tengo que me servirá” y la número 55: “Quando le veo el amor, madre, / toda se arrebuelve la mi sangre”.

En cuanto a los tópicos y estilemas que sobreviven de cada escuela, hemos visto a lo largo del análisis que las confluencias usan la antítesis, la paradoja, la hipérbole. Podríamos decir que el tópico que se consagra y admite gran cantidad de variantes es el de morir y matar de amor, que en sí mismo constituye una paradoja y una hipérbole. Se deja atrás el discurso razonador y su lugar lo ocupa la frase ingeniosa, el juego moderado de palabras. Hay una readaptación de tópicos cultos: la mirada, matar de amor, tiene un tono juguetón. La ideología y casuística cortesanas se quedaron en un amplio ámbito semántico en el vocabulario de la lírica amorosa: vencer, rendir, herir, matar, estar preso, vencer, encadenar, cazar... personajes de las ciudades y del campo se apropian del léxico culto en el nuevo cancionero de orden urbano. En el año en que termina nuestro análisis, 1635, el nivel de folclorización del léxico cortés es notablemente mayor que al inicio del siglo XVI, lo que comprobamos en los nuevos giros y fórmulas, a pesar de la relatividad de fechas en los que se han registrado los cantares, relatividad que le otorga nuestra falta de certeza de cuándo se habrán empezado a interpretar.

La voz del varón sufre una suerte de liberación al aligerarse y volverse directa, dejando atrás la introspección conceptuosa anterior.

En cuanto a los rasgos de la antigua lírica popular que se conservan según la información que nos han dado los materiales analizados, tenemos los siguientes: en cuanto a temas: toda la temática de la voz femenina sobre el matrimonio (malcasada, guardas); el alba, la morena; rasgos estilísticos: paralelismo intraestrófico, la forma conversacional, la posibilidad de usar el tono directo y todo el amplio catálogo de posibilidades de recursos y temas.

Observando la cantidad de cantares que se clasificaron en cada tipo de confluencia, podemos inferir que los estribillos de la confluencia 1, que son muy sencillos y de estilo popular que usa léxico cortesano tenían mucho tiempo y fueron los que se siguieron glosando al estilo cortés, cada vez menos, a lo largo del siglo XVI. Respecto a los tipos 2, 3 y 4, por la cantidad tan similar que tiene cada uno, se podría pensar que las tres fueron formas transicionales que terminaron por configurarse en el tipo de confluencia número 5, mucho más abundante a partir del cambio de siglo. El enfoque lírico ha cambiado por el nuevo entorno sociocultural, ya no es del todo rural ni tampoco el de las cortes; ha habido mayor folclorización del canon culto. Las posibilidades de cantar sobre el tema amoroso se han diversificado en el cancionero urbano: hay un diálogo entre la voz masculina y la femenina, esta última puede optar por posturas también muy variadas desde la más rebelde hasta la más armónica con el servicio amoroso. También la voz masculina se beneficia al dejar atrás la introspección del poeta cortesano y hablar directamente sobre su experiencia amorosa, todavía en posición de víctima del flechazo femenino, pero de manera menos grave, más diáfana e, incluso, a veces, gozosa. El tono conversacional y directo de esta nueva poesía es ideal para su utilización en comedias, y también para cantar en fiestas y lugares un tanto

marginales de las ciudades, con reminiscencias de lo que fue el ejercicio noble de trovar a la dama.

A MODO DE CONCLUSIONES

Esta investigación tuvo sus cimientos teóricos en la idea de la intertextualidad literaria, y en el análisis se ha comprobado el diálogo que hubo entre la escuela lírica popular y la culta a lo largo del siglo XVI y hasta 1635, en lo que se refiere a los estribillos de tema amoroso. Las fuentes que se usaron para la caracterización de cada escuela nos mostraron el perfil estilístico y los tópicos que usó cada una en el momento que arrancó este estudio, en el caso de la lírica cancioneril, en su época de consolidación, y, en el de la lírica popular, el repertorio oral que hemos podido conocer de por lo menos los últimos años de la Edad Media y en el ámbito de la letra escrita. Como sabemos, a lo largo del siglo XVI el contexto cultural y literario está en un proceso de cambios profundos y éstos también inciden en ambas escuelas poéticas. La lírica cancioneril cae en desuso, y la lírica popular, por lo menos la que conocemos, empieza a sufrir cambios debido a la moda popularizante, de tal suerte que las confluencias que se han estudiado aquí se han enfocado en los tópicos y rasgos estilísticos que el nuevo cancionero, el urbano, acoge de ambas líricas, con la conciencia de que fueron sólo una parte del amplio y complejo conjunto de transformaciones que se dieron en la literatura española de esa época.

El desarrollo y mayor concentración de población en las ciudades españolas favorece, entre otras muchas cosas, la conformación de un cancionero de tipo urbano que da cabida a un amplio campo temático en el que están presentes tanto la voz masculina como la femenina, y en el que se da cabida a puntos de vista más relacionados con su realidad, incluso a veces más crudos, como en algunos ejemplos vistos en voz femenina. La voz poética de la mujer

está en condiciones de expresarse más directamente, y algunas lo hacen de manera tan vívida, que hace muy probable que hayan existido mujeres compositoras. Poetas, editores, impresores saben apreciar y aprovechar las nuevas formas de componer cantares, y se producen incluso nuevas formas de distinta factura de las tradiciones popular y cortesana, pero en ellas se aprovechan y reelaboran recursos y temas de ambas. El discurso poético de mujer se apropia de buena parte del cancionero urbano y su voz representa a un sector de la población con más cosas que decir sobre el tema amoroso, en el que, en la realidad, no tiene mucho margen de decisión.

Como resumen de lo encontrado en cada confluencia que identifiqué en el análisis se puede decir que los cantares de la confluencia 1, cantarcillos sin complejidad discursiva ni voluntad de demostrar habilidad en la forma, se hallan muy cercanos a muchos de los que se recogieron en cancioneros durante los primeros años de la moda popularizante y que se tomaron como referencia para caracterizar la lírica popular. Una pregunta pertinente al respecto sería, ¿podemos afirmar que el aligeramiento del discurso y del tono cortesano se debió a la confluencia con la lírica popular, la cual gustaba de un estilo más directo y ligero? Es fácil imaginar que no estaba en el horizonte de los nuevos cantares la artificiosidad de la poesía de cancionero que ya había caído en desuso, además de que el nuevo cancionero urbano estaba al alcance de un público más amplio, ya no era un ejercicio de una élite interesada en seguir cultivando un código poético propio. Ello no evitaba usar su léxico, incluso el nuevo cancionero se apropió de él, pues el vocabulario de la batalla amorosa se asentó de manera inexorable en el cancionero folclórico. En cuanto a la confluencia 2, con tópicos o léxico cortesano y tema o léxico popular, combinación a la que he llamado también “discurso cortesano aligerado”, se puede decir que en ese tipo de estribillos es posible apreciar versos de mayor trabajo de factura que las del tipo anterior, la confluencia 1. Las

combinaciones de clase 2 tienen cierta construcción enunciativa, pero no tan extensa y abstracta como a la usanza cortesana, por ejemplo: “Poder tenéys vos, señora / de matar el amor en un hora” (núm. 3). En este tipo de convergencias también podemos encontrar giros lingüísticos coloquiales o populares, y, en algunos casos, de un tono de diálogo, es decir, con un lenguaje y discurso más cercanos al grueso de la población, al tiempo que es adaptado a ambientes más cotidianos, y pueden figurar personajes más de la vida común y corriente. También observamos en estas combinaciones cada vez más la presencia de la mujer morena que se presentó en la caracterización de la lírica popular, y aparecen personajes cotidianos que se han apropiado del vocabulario nacido en el ambiente aristocrático. Sigue la apropiación y adaptación de la voz masculina del código culto, ya en otros términos, más directos e, incluso, en ocasiones con tono de conversación; figura la niña como personaje al que se puede cortejar también.

La confluencia 3 se refiere a las canciones puestas en voz femenina básicamente con dos posturas: la de la mujer *larmoyante*, la que asume el tono lacrimoso del poeta cortesano, que son, por cierto, muy pocas, y, segunda, las más interesantes, las que nos dan el enfoque de la mujer en el cortejo del amor, según el código trovadoresco, con un estilo popular, decir, directo, sencillo, muchas veces emotivo e incluso rebelde. Es muy relevante y destacado que estas posturas femeninas incorporen sus sentires y posturas ante el “servicio de amor” y que nos den esta otra visión, mucho más diversa y variada, como su papel de receptora del amor cortesano. Recordemos la número 34, que, con mucho ingenio, y en apenas en un par de versos, evoca el tópico culto de matar de amor con la mirada femenina: “Por una vez que mis ojos alcé / dizen que yo le maté”, y en la que la presencia del “dicen que”, le da un manejo popular al discurso antes sólo masculino, en el que el galán era víctima de la muerte por amor.

Con la presencia de un tópico cortesano y una expresión popular con alguna variación o elaboración novedosa, que incluye adaptación de tópicos, las de tipo 4 también incluyen ambas voces. En las canciones que analizamos con estas combinaciones podemos notar que sigue apareciendo la hipérbole, pero con una elaboración discursiva de por medio, no sólo en la exageración numérica como lo hacía en su momento la lírica cortesana. Tenemos el siguiente estribillo muy logrado en ese sentido: “Los ojos de la niña / lloran sangre” (núm. 20). También con esta combinación, la voz masculina gana en posibilidades de expresión incluso en la sinceridad de su frustración: “Desposástesos, señora, / sólo por de mí os quitar; / casaréys y habréis pesar” (núm. 26). Y se muestran otras posturas o matices, dando cabida a breves disquisiciones sobre el código culto amoroso: “Si de los ojos naçe / ver y desear, / no quiero tener ojos / para no penar” (núm. 85). La reelaboración del código del amor cortés, específicamente en el tópico del poder de la mirada de la mujer, ofrece cantares que no tienen desperdicio como: “Por una vez que mis ojos alcé / dizen que yo le maté” (núm. 34).

Con una combinación muy amalgamada del tono ligero, coloquial, con regularidad métrica, ingenio y conceptismo adelgazado, tenemos la confluencia 5. Podemos identificar novedades y también muestras de tradición. Nos encontramos con reminiscencias estilísticas como la antítesis, ahora mucho más mesurada que la que usó la lírica cancioneril: “No sé qué te tienes / en esos ojos, / que me das y me quitas / dos mil enojos” (núm. 118), y que en este caso combina con una copia de la hipérbole cortesana de *los mil y dos mil*. En el siguiente cantar vemos una hipérbole muy diferente y muy bien lograda: “Linda molinera, / moler os vi yo, / y era la harina / carbón junto a vos” (núm. 135).

Algunas canciones en voz de mujer que están clasificadas como confluencia 5 manejan muy hábilmente el tópico culto de matar de amor y también dan giros temáticos originales, como la número 55: “Quando le veo el amor, madre, / toda se arrebuelve la mi

sangre”; la número 79: “Aunque soy morenica y prieta, / ¿a mí qué se me da? / Que amor tengo que me servirá”.

Es necesario hacer mención que las obras y autores que tienen mayor presencia de cantares en voz femenina son Luis Milán, Juan de Timoneda y Juan Vásquez. Por otro lado, fuentes como el *Cancionero toledano* y el *Cancionero sevillano* son importantísimas para el registro de formas transicionales con novedades que habría que estudiar en su conjunto.

En las combinaciones revisadas y analizadas se han podido detectar los tópicos y estilemas que sobreviven de cada escuela, como la antítesis, la paradoja, la hipérbole, de la escuela cortesana, incluso un juego más ligero de palabras, conservando cierto nivel de conceptismo. Podemos afirmar que el tópico de morir y matar de amor, que en sí mismo es una paradoja y una hipérbole, se fija en el joven cancionero urbano, pero en formas de variantes y adaptaciones tanto en voz masculina como femenina. Los ángulos quizá más novedosos están puestos en voz de mujer, incluida en este nuevo cancionero, digamos, más democrático pues da la voz a ambos géneros. Se deja atrás el discurso abigarrado y razonador y su lugar lo ocupa la frase ingeniosa, la figura etimológica en una versión ligera y, no por ello, menos necesario de talento. También la ideología y casuística cortesanas se quedaron en un amplio ámbito semántico en el vocabulario de la lírica amorosa: vencer, rendir, herir, matar, estar preso, vencer, encadenar, cazar... La folclorización del léxico cortés es notablemente mayor que al inicio del siglo XVI, lo que comprobamos en los nuevos giros y fórmulas. La voz del varón se aligera y se vuelve directa, deja la introspección discursiva anterior.

Por otra parte, los elementos del estilo popular que se heredan en esta nueva poesía son, por supuesto, la presencia de la voz femenina, y toda su temática sobre el matrimonio, el simbolismo de la morena, el paralelismo intraestrófico, la forma conversacional, la

posibilidad de usar el tono directo en su repertorio estilístico, además de que expande su catálogo temático y expresivo.

Finalmente, una propuesta resultado de este trabajo de selección y análisis de cantares mixtos es que los estribillos de la confluencia 1, al ser muy parecidos a los que primero se recogieron y pusieron por escrito, siguieron circulando, cada vez menos, como un segmento de ese repertorio oral y bajomedieval que se continuó glosando lo largo del siglo XVI. Sobre las confluencias del tipo 2, 3 y 4, por la cantidad tan similar de cantares que presentó cada uno en todo el repertorio de análisis, se puede inferir que las tres fueron formas transicionales que terminaron por configurarse en el tipo de confluencia número 5, mucho más abundante a partir del cambio de siglo. Con ello podemos aseverar que la perspectiva lírica ha cambiado a causa, entre otros factores, del nuevo entorno sociocultural y también de la folclorización urbana del canon culto.

Las nuevas canciones tienen novedosas formas de expresión: son afiladas, certeras, directas, a veces sutiles, y, a veces, sagaces. Vemos que algunos elementos poéticos nuevos son en realidad transformaciones de fórmulas anteriores. Es difícil proponer que el aligeramiento del estilo cortesano se debió a los cruces que experimentó con la lírica popular, pero sí podemos suponer que esos niveles de confluencia, ocasionados por la moda popularizante, permearon a tal grado que muy probablemente sus formas de expresión empataron con un deseo y necesidad de expresión más cercana a su propia realidad, realidad de un poeta que ya no está en la corte, ni tampoco sólo en el ámbito rural, sino que ha sido lector o escucha, con diferentes grados de conocimiento, que ha incorporado aprendizajes de recursos que antes pertenecieron solamente a la lírica de los letrados.

Como hemos constatado en el análisis, se ha confirmado el cambio de rumbo de la poesía popular y culta con referencia a inicios del siglo XVI, y se ha podido comprobar en

detalle algunos de esos cambios. Se han observado construcciones originales e innovadoras que fueron producto, en buena medida, de esas confluencias, sumadas al talento de los espíritus artísticos de la época, y, también, por otro lado, hemos visto cómo se afianzaron como formas la cuarteta y la seguidilla, sobre todo esta última.

La folclorización del código del amor cortés consistió en buena medida en incluir a la mujer como sujeto del discurso y como parte sustancial del código. Una segunda forma de esta folclorización podrían ser los giros nuevos de tópicos que hemos visto que generan un diálogo entre canciones en voz de varón a lo cortesano y las canciones en voz de mujer como sujeto del cortejo. En ese código renovado también la mujer puede expresar su amor por el varón apropiándose de algunos tópicos que en la mayoría de las veces les otorga un matiz novedoso. Esta nueva poesía nos muestra a una mujer más cercana a su realidad que reclama su voz para dar a conocer sus posturas ante diversas circunstancias. Puede rechazar el cortejo y su madre sigue siendo su confidente de amor, pero usa la paradoja, la antítesis, los adjetivos y la hipérbole.

Como parte de las múltiples transformaciones que tuvieron lugar en términos socioculturales en España a partir de los últimos años del siglo XVI, uno de los más relevantes fue el cambio de perspectiva lírica en la veta de la nueva poesía popular o semipopular que se había estado gestando a lo largo del último siglo, desde los inicios de la moda popularizante. La poesía popular y la poesía culta empezaron a transformarse desde que sus contactos se intensificaron, y en este trabajo de investigación hemos podido localizar y analizar algunas de las formas que se han podido identificar de intertextualidad.

Como bien dice Mercedes Díaz Roig: “el recreador popular toma sus materiales de tres fuentes básicas: de su entorno, de su inspiración y de lo ya existente en la tradición” (1992: 55). En esta investigación nos hemos dedicado a recorrer y seguir de cerca la presencia

del tercer factor mencionado por la autora, el de la tradición, en este de caso, de la lírica popular y de la culta, las cuales se han visto sujetas a un proceso transformativo que ha originado la recreación y creación de nuevos signos y códigos estéticos.

ANEXO. REPERTORIO DE CARACTERIZACIÓN DE POESÍA POPULAR

Cancionero de Herberay des Essarts (1465)

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

Siempre m'avéis querido:
maldita sea si os olvido.
(NC 246)

Ojos de la mi señora,
¿y vos qué avedes?
¿Por qué vos abaxades
quando me veedes?
(NC 367)

Que no es valedero
el falso del amor,
que no es valedero, no.
(NC 725)

Kien kasa por amores
sienpre bive kon dolores.
(NC 737 A)

Cancionero de Palacio (1474-1516)

Aguardan a mí:
¡nunca tales guardas vi!
(NC 153)

La niña que los amores ha
¿cómo dormirá solá?
(NC 167)

Sospirando iva la niña,
y non por mí,

que yo bien ge lo entendí.
(NC 627)

No sé por qué me corredes:
mal fazedes.
(NC 652 bis)

Dexaldo al villano, y pene:
¡véngume Dios de ele!
(NC 680)

Cancionero musical de la Colombina (1495)

D'amores son mis ojuelos, madre,
[d'a]mores son.
(NC 127)

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

Aquí no ay que esperar
sino ver y desear,
aquí no beo
sino morir con desseo.
(NC 287 A)

Niña y viña, peral y havar,
malo es de guardar.
(NC 314 C)

Cancionero del British Museum (comienzos del XVI)

¿Adónde yré o qué aré?,
¡que mal vezyino es hell amor!
(NC 747 A)

Cancionero Musical de Palacio (1505-1521)

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.
(NC 1)

De Monçón venía el moço,
moço venía de Monçón.
(NC 7)

Tres moricas m' enamoran
en Jaén:
Axa i Fátima y Merién.
(NC 16 A)

—Pánpano verde, rrazimo alvar,
¿quién vido dueñas a tal ora andar?
Enzinueco entr'ellas,
entre las donzellas.
(NC 22 B)

Lo que demanda el romero, madre,
lo que demanda no ge lo dan.
(NC 27)

Puse mis amores
en tan buen lugar,
que no los puedo olvidar.
(NC 54)

Allá se me ponga el sol
donde tengo el amor.
(NC 65 B)

¡Ojos, mis ojos,
tan garridos ojos!
(NC 107)

Vencedores son tus ojos,
mis amores,
tus ojos son vencedores.
(NC 110)

Si lo dizen, digan, alma mía,
si lo dizen, digan.
(NC 154)

—Pues bien, ¡para ésta!,
que agora venirán
soldados de la guerra,
madre mía, y llevarm'an.
(NC 175)

Mariquita me llaman
los arrieros;
Mariquita me llaman,
voyme con ellos.
(NC 176)

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

Gritos davan en aquella sierra:
¡ay, madre, quiérom'ir a ella!
(NC 191)

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica so.
(NC 210)

No querades, fija,
marido tomar
para sospirar.
(NC 221)

De ser mal casada
no lo niego yo;
¡cativo se vea
quien me cativó!
(NC 224)

¡Madre mía, muriera yo,
y no me casara, no!
(NC 229)

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

Madre, ¿para qué naçí
tan garrida?
¿Para tener esta vida?
(NC 232)

Queredme bien, cavallero:
casada soy, aunque no quiero.

(NC 236)

No puedo apartarme
de los amores, madre,
¡no puedo apartarme!
(NC 247 A)

Unos ojos [n]egros vi:
¡ay, que me matan, señores, aquí!
(NC 249)

Vuestros ojos morenillos,
que por mi desdicha vi,
me hazen bevir sin mí.
(NC 249 nota)

Meu naranjedo no ten fruta,
mas agora ven:
no me le toque ninguén.
(NC 263)

Con amores, mi madre,
con amores m'adormí.
(NC 268)

[A] aquel cavallero, madre,
que de amores me fabló
más que a mí le quiero yo.
(NC 280 A)

Aquel cavallero, madre,
¿si morirá?
¡Con tanta mala vida como á!
(NC 284)

No desmayes, corazón,
que tus amores aquí son.
(NC 293)

Ell amor que me bien quiere
agora viene.
(NC 294)

Todos duermen, corazón,
todos duermen, y vos non.
(NC 297)

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.
(NC 302 C)

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rrosal
matarm'an.
(NC 308 B)

So ell enzina, enzina,
so ell enzina.
(NC 313)

A los baños dell amor
sola m'iré
y en ellos me bañaré.
(NC 320)

Vuestros amores é, señora,
vuestros amores é.
(NC 324)

Yo con vos, señora,
yo con vos.
(NC 326)

Vuestros son mis ojos, Isabel,
vuestros son mis ojos
y mi coraçón también.
(NC 328)

Que bien me lo veo
y bien me lo sé
que a tus manos moriré.
(NC 350 B)

Por vos mal me viene,
niña, y atendedme.
(NC 357)

Ojos morenicos,
irm'é yo a querellar
que me queredes matar.
(NC 360)

Niña, ergúideme los ojos,

que a mí enamorado m'an.
(NC 361)

Quitad, el cavallero,
los ojos de mí:
no miréys ansí.
(NC 371)

Calledes, fija,
no digades atal,
que no sería verdad.
(NC 389)

¡Torre de la niña, y date!,
si no, dart' é yo combate.
(NC 405 A)

Miño amor, dexistes “¡ay!”,
veño a ver cómo vos vay.
(NC 442)

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.
(NC 452)

A sombra de mis cabellos
se adurmió:
¿si le recordaré yo?
(NC 453)

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.
(NC 454 B)

¡Quién vos avía de llevar, oxalá!
¡Ay, Fatimá!
(NC 458)

En el mi corazón vos tengo,
por las gentes non vos veo.
(NC 479)

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela!
(NC 496)

“Aquella mora garrida
sus amores dan pena a mi vida”.
(NC 497 B)

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.
(NC 498)

Romerico, tú que vienes
de do mi señora está,
las nuevas d'ella me da.
(NC 527)

Me[u]s ollos van per lo mare,
mirando van Portugale.
(NC 533)

Aquel pastorcico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le duele.
(NC 568 A)

Estas noches atán largas
para mí
no solían ser ansí.
(NC 585 A)

Las mis penas, madre,
d'amores son.
(NC 591)

Pensad ora'n ál,
triste coraçón,
pensad ora'n ál,
qu'en amores non.
(NC 599)

No é ventura, mezquino yo,
no é ventura en amores, [no].
(NC 623)

Aquel gentilonbre, madre,
caro me cuesta el su amor.
(NC 629)

¡Ay, triste de mi ventura!,

qu'el vaquero
me huye porque le quiero.
(NC 638)

Apartarão-se os meus olhos
de mim tão longe:
falsos amores,
falsos, maos, enganadores!
(NC 639)

Míos fueron, mi corazón,
los vuestros ojos morenos:
¿quién los hizo ser agenos?
(NC 649)

Sola me dexastes
en aquel yermo:
¡villano malo, gallego!
(NC 673)

Enemiga le soy, madre,
[a] aquel cavallero yo:
¡mal enemiga le so!
(NC 681)

Tira allá, que no quiero,
moçuelo Rodrigo,
tira allá, que no quiero
que burles conmigo.
(NC 693)

¿Qué me queréis, cavallero?
Casada soy, marido tengo.
(NC 697)

A nadie quiero querer,
ni quiero querida ser.
(NC 745)

Aque[ll]a señora mía
de quien yo me enamoré
no me quiere: ¿qué haré?
(NC 636)

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

¡Ay de aquel que en sólo veros: 50
A los baños del amor: 70
A sombra de mis cabellos: 71
Abaxa los ojos, casada: 105
Ábreme el pecho: 133
Aguardan a mí: 18, 66
Águila que vas bolando: 118
Ai de mí, ke la miré: 130
Al alva venid, buen amigo: 67
Alça la niña los oyo: 101
Allá miran ojos / a do quieren bien: 108, n
Alma mía, si tú me dexas: 120
Ame quien quisiere: 134
Amor falso, amor falso: 98, n
Amor falso: 98
Amores me matan, madre: 90
Amores, amores, amores: 89
Anda por hazerme afruenta: 51
Antes que el alma sugetes: 127, 145
Apartarão-se os meus olhos: 68
[A] aquel cavallero, madre: 69
Aquel ¿si viene o no viene?: 114, 114 n
Aquel caballero, madre, / que de amores me fabló: 78
Aquel caballero, madre, si me habrá: 20
Aquel cavallero, madre, / que de mí se enamoró: 95 y 146
Aquel cavallero, madre: / ¿si morirá?: 69
Aquel pastorcico, madre: 69
Aquí no hay que esperar: 76
Aunque la garza: 131
Aunque me vedes / morenica en el agua: 87, n
Aunque soy morena: 132
Aunque soy morenica y prieta: 121, 148
Ausencia puede mudar: 51
Ava los tus ojos: 119
Ay de aquel que en sólo veros: 72
Ay, de aquella ventana / me están mirando: 136
Ay, de aquella ventana / me tiran flechas: 137
Ay, que non ay, mas ay, que non era: 75
Ay, señoras, si se usase: 94
Bien aya quien hizo: 119
Bivo sintiendo placer: 56
Buscad, buen amor: 105

Castillo, dáteme, date: 108
Cavallero, andá con Dios: 107, 146
Con amores, mi madre: 81
Con dos cuidados guerreo: 55
Creo que devo ser l'arca: 108 y 147
Cuando tan hermosa os miro: 141
Cúlpanme, mezquina: 76
D'amores son mis ojuelos, madre: 75
D'aquella morica garrida: 122
D'este mal moriré, madre: 95
Dadme alegría: 116
Dame del tu amor, señora: 99 y 147
De amor es la guerra: 135
De la gloria de miraros: 59
De las desdichadas: 139
De las dos hermanas, dose: 94, n
De las penas que me vienen: 47
De ser mal casada: 65
Dentro en el vergel: 79
Desdeñado soy de amor: 101
Despertad, señora mía: 139
Desposástesos, señora: 101 y 147
Dexaldo al villano, y pene: 18, 68
Dexaldos, mi madre: 121
Dezid, gentil aldeana: 107
Dezilde al cavallero: 100 y 146
Dezilde que me venga a ver: 110
Dícenme qu'el amor no fiere: 88
Diga quien dixere: 115
Dime, robadora: 101
Donde Amor hiere cruel: 57
Dos ánades, madre: 79
Dos enemigos hallaron: 55
Dos mil dolores de muerte: 51
El amor que me bien quiere: 70
El biem que escogí: 115
El mayor bien de quereros: 58
El que amores no sirve: 87
El que piensa ser querido: 118
El servir una dama: 135
En Ávila, mis ojos: 76
En cadenas me aten: 135
En Cañatañazor: 14, n
En mi grave sufrimiento: 52
Engañástesme, señora: 97
Es amor fuerça tan fuerte: 45
Es amor un no sé qué: 5, 125

Es la vida sospechosa: 54
Es pena grave el tormento: 58
Es una muerte escondida: 57
Estas noches atán largas: 71
Garridica soy en el yermo: 67
Gentil dama, pues tenéis: 48
Gerra, kaza i amores: 131
Gran congoxa es esperar: 52
Gritos davan en aquella sierra: 70
Hadas malas me fizieron negra: 56, n
Hizo os Dios merescedora: 47
Justa fue mi perdición: 47
Kienkasa por amores: 77
La bella malmaridada: 140
La más durable conquista: 49
La niña que los amores ha: 18
La que me abrasó mi fe: 130
La ventura y la razón: 48
La vida, aunque da pasión: 57
Labradorcico amigo: 88 y 145
Las mañanicas de abril: 142
Las mis penas, madre: 81
Linda molinera: 141, 148
Lindos ojos avéys, señora: 105
Lloraba la niña: 129
Lo que demanda el romero, madre: 75
Los ojos de la niña: 98 y 147
Madre mía, muriera yo: 66
Madre, ¿para qué nací / tan garrida?: 65
Madre, por el caballero: 107
Madre, unos ojuelos vi: 139
Mal casada, no te enojés: 93
Mal herido me ha la niña: 20
Mano a mano los dos amores: 80
Mariquita me llaman: 68
Me[u]s ollos van per lo mare: 71
Meu naranjedo no ten fruta: 80
Míos fueron, mi corazón: 75
Mirando vuestra figura: 58
Miréme en tus ojuelos: 133
Moçuela paporroncita: 111
Morenita me llaman, madre: 127
Mucho mal está mi mal: 49
Muera en las ondas: 99
Nadie habrá quien mire: 134
Namoráronse mis ojos: 117
Ninguna gloria consuela: 48

Ninguno tenga passion: 50
Niña de quinze años: 128
Niña, erguídeme los ojos: 74
Niña, viña, peral e habar: 77
No desmayes, corazón: 78
No es menester sino sólo mirarme: 115
No hay placer: 143
No le den tormento a la niña: 128
No lloréis mis ojos tristes: 34
No lloréis ojuelos: 142
No lloréis, casada: 127
No me dejéis padecer: 141
No me falaguéys, mi madre: 114
No me habléis, conde: 105, 146
No me sirváys, cavallero: 91, 146
No puede el sufrir callar: 54
No pueden dormir mis ojos: 76
No querades, fija: 66
No quiero ser monja, no: 67
No sé para qué nascí: 58
No sé qué te tienes: 136, 147
No tienen vado mis males: 102
Nunca pudo la pasión: 51
O, falso amor: 131
Ofendido me tienen: 141
Oh, quién pudiera hacer: 142
Oi se parte la caravela: 122
Ojos de la mi señora: 73
Ojos matadores: 136
Ojos morenicos: 74
Ojos, mis ojos: 75
Ojuelos graciosos: 123
Óyeme, dulce morena: 127, 145
Pánpano verde, rrazimo alvar: 79
Para dos de gran primor: 95 y 145
Penará el cavallero, madre: 113, 148
Piensa el Amor que me duermo: 96
Poder tenéys vos, señora: 88 y 145
Por aquí daréis la vuelta: 138
Por tal ocasión venida: 56
Por una vez que mis ojos alcé: 104, 147
Préstame tus ojuelos: 133
Pues bien, ¡para ésta!: 69
Pues páreste a la ventana: 112
Puse mis amores: 81
Quando amor vence de grado: 50
Quando el bien mayor se espera: 49

Quando le veo el amor, madre: 112, 148
Quanto más pienso serviros: 49
Que bien me lo veo: 68
Qué de vos y de mí, señora: 110
Qué haré, madre: 102, n
Qué mal puede ser mayor: 50
Qué me queréis, cavallero: 66
Que no es valedero: 80
Que no se hicieron Pascuala: 117, 145
Que todos se passan en flores: 102
Queredme bien, cavallero: 66
Quien a mí quisiere: 113
Quien amores tiene: 104
Quien me pide celos: 132
Quien no estuviere en presencia: 34, 52
Quien os dixo mal de mí: 108
Quien por bien servir alcança: 56
Quien presume de loaros: 54
Quien quisiere ser librado: 57
Quien tanto veros desea: 53
Quién te me enojó, Ysabel: 109
Quita allá, que no quiero, / mozuelo Rodrigo: 18
Quita allá, que no quiero, / mundo enemigo: 18
Quitad, el cavallero: 74
Rosa, si rosa me distes: 54
Salga la luna, el cavallero: 104
Ser quiero, madre: 114, 146
Si alabar se deben: 128
Si amores me han de matar: 96
Si amores quisiesen: 115
Si de amores mato a Juan: 120
Si de los ojos naçe: 123, 147
Si de vos, mi bien, me aparto: 102
Si estamos a qüenta: 113
Si libres alcé mis ojos: 106
Si lo dizen, digan, alma mía: 77
Si miran mis ojos: 108
Si mis amores no me valen: 122
Si os partiéredes al alba: 139
Si os pedí, dama, limón: 48
Si tantos monteros: 114
Si vuestra ausencia me pena: 112
Siempre m'avéis querido: 78
Sin veros, por vos penando: 55
So ell enzina, enzina: 78
Son tus ojos, Belisa: 133
Sospirando iva la niña: 18

Sospirava una señora: 97
Sospiros, penas estrañas: 56
Soy garridilla [y no] pierdo sazón: 65
Tan grandes males recibo: 55
Témese mi triste suerte: 53
Temor, dolor se combaten: 50
Tened quedos vuestros ojos: 97, 147
Tenéme los ojos quedos: 96
Tengo unos amores: 142
Todos piensan que no quiero: 125
Torre de la niña, y date: 73
Tu condición nadie: 137
Tú eras, serás y eres: 58
Tú, triste esperanza mía: 52
Tus cabellos de oro: 137
Tus negros ojuelos: 140
Tus ojuelos, señora: 133
Un abrazo me dio Ynes: 118
Una dama me mandó: 130
Unos ojos [n]egros vi: 74
Váseme mi amor: 123
Ved si puede ser mayor: 47
Ven, Muerte, tan escondida: 59
Vencedores son tus ojos: 72
Vengo mal ferido: 124
Venís mal encaminado: 113
Vide a Juana estar lavando: 124
Voluntad, no trabajéis: 48
Vuestras gracias conocidas: 53
Vuestros amores é, señora: 80
Vuestros ojos morenillos: 75
Vuestros son mis ojos, Isabel: 73
Y la mi cinta dorada: 99, 145
Ya cantan los gallos: 68
Ya no soy quien solía: 140
Ya se parte la caravela: 120
Yéndome y viniendo: 102
Yo bien puedo ser casada: 123
Yo como alcanço lo digo: 48
Yo con vos y vos sin mí: 54
Yo con vos, señora: 80
Yo no quiero más damas: 135

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José María, 1965. “Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana”. Zaragoza: publicaciones de la *Revista Universidad* número 11.
- _____, 1971, selección, introducción y notas de. *Cancionero general. Antología temática del amor cortés*. Madrid: Ediciones Anaya.
- _____, 1981, “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés”. *Romanische Forschungen* 91: 54-81.
- ALATORRE, Antonio, 1944. Presentación a *El cancionero de Upsala*. México: El Colegio de México.
- ALEGRE HEITZMANN, Alfonso, 2017. “El tema de la morena en la lírica popular”, en *Lyra minima, memoria del I Congreso de Lyra minima*, ed. de Claudia Carranza y Mariana Masera. México: UNAM, pp. 162-174.
- ALÍN, José María, 1968. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- _____, 1991. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia. (1ª ed. 1968).
- _____, y María Begoña BARRIO ALONSO, 1997. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- ALONSO, Álvaro, 2012, ed. *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra.
- ALONSO, Dámaso, 1942. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- _____, 1948. *La poesía de San Juan de la Cruz*. Madrid: CSIC.
- _____, y José M. BLECUA, 1956. *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ GATO, Juan, 1928. *Obras completas*. Ed. de J. Artiles Rodríguez. Madrid, Los Clásicos Olvidados.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, 1984. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. 2a. ed. Barcelona: Crítica.
- ANGLÉS, Higinio, 1941, 1947, 1951. *La música en la corte de los Reyes Católicos. Polifonía religiosa, vol. 1, Polifonía profana, vol. 2 y 3*. Madrid: CSIC.
- ASENSIO, Eugenio, 1970. *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos (1ª ed. 1957).

- BAEHR, Rudolf, 1989. *Manual de versificación española*. Traducción de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos.
- BAJTIN, Mijail, 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- BALDI, Sergio, 1946. “Sul cocetto dipoesia popolare”, *Leonardo*, núm. 5, abril.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, 1992. “Decir / callar: reflexiones sobre un motivo cancioneril”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (eds. J. M. Lucía Megías - P. Gracia Alonso - C. Martín Daza), Universidad de Alcalá de Henares, vol. I, 187-202.
- BELTRAN, Vicenç, 1988. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- _____, 1990. *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona: PPU.
- _____, 2009a. *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral*. Kassel: Edition Reichenberger.
- _____, 2009b. *Edad Media: lírica y cancioneros*, vol. 1, Poesía española. Antología crítica dirigida por Francisco Rico. Madrid: Visor.
- _____, 2014. “Estribillos, villancicos y glosas En la poesía tradicional: Intertextualidades entre música y literatura”, en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: Publicaciones del SEMYR.
- BENNASSAR, B., 1983. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- BERISTÁIN, Helena, 1989. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.
- _____, 1994. *Diccionario de retórica y poética*, 4ª ed. México: Porrúa.
- BOTTA, Patrizia, 2001. “Marcas cultas en la canción tradicional” en *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, octubre de 1998, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa”. Alcalá: Universidad, pp. 125-138.
- BREMAUNTZ, MARTHA, 2003. “La seguidilla española del siglo XVII. Voz masculina / voz femenina”, tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- BROWN, Kenneth, 1995. “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas”. *Criticón* 63: 7-27.

- BUEZO, Catalina, introd., bibliografía y notas, 1992. *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*. Madrid: Castalia. (Col. Castalia didáctica.):
- BURKE, Peter, 2001. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Universidad.
- Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, 1952. Ed. de [A. Rodríguez-Moñino], pról. Margit Frenk. Valencia: Castalia.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid [1588]*, 1994. Ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Pról. de Samuel G. Armistead. Madrid: Visor.
- Cancionerillos góticos castellanos*, 1954. Ed. de A. Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia.
- Cancionero de Herberay*, 1951, ed. Ch. V. Aubrun: *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (xv^e siècle)*. Burdeos: Féret et Fils.
- Cancionero de Upsala [1556]*, 1944. Ed. de J. Bal y Gay. Presentación de Antonio de Alatorre. Introd. de R. Mitjana. Estudio de Isabel Pope. México: El Colegio de México.
- Cancionero general* de Hernando del Castillo [1551], 2004. Ed. de Joaquín González Cuenca. Madrid: Castalia, 4 vols.
- Cancionero general. Suplemento*, 1959 = Antonio Rodríguez-Moñino, ed., *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511). *Que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557*. Valencia: Castalia.
- Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, [Claudi Bornat], 1562)*, 1954. Ed. de Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto. Valencia: Castalia.
- Cancionero musical de la Colombina (siglo xv)*, 1971. Ed. de M. Querol Gavaldá: Barcelona: CSIC.
- Cancionero musical de Palacio [1505-1521]*, 1947, 1951, 1965. Ed. de Higinio Anglés y José Romeu Figueras: *Cancionero musical de Palacio (siglos xv-xvi)*, en *La música en la corte de los Reyes Católicos*, tt. II, III, IV-1 y IV-2. Barcelona: CSIC. (Monumentos de la música española, 5, 10, 14).

- Cancionero toledano* = BNM, ms. 17689 [Toledo, 1560-1570], 1963. Ed. de Rosa María Falgueras Gorospe: *El manuscrito 17 698 [sic] de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona, tesis, Universidad Central de Barcelona.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, 2006. *Pervivencias medievales: Chretien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*. Murcia: Universidad.
- CARREIRA, Antonio, 1994. *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*. Pról. de Robert Jammes. Barcelona: Sirmio / Quaderns Crema.
- CASTAÑÓN, Adolfo, 2018. *Correspondencia entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*. (tomos 2 y 3). México: FCE (en prensa).
- CASTRO, Américo [1925], 2002. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos. Obra reunida*. Madrid: Trotta, vol. 1.
- CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER, 1998. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, 1987. *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1930. 10 vols.; ed. facs.: Madrid, Arco, 1987. 9 vols.
- CERTEAU, Michel de, 1999, *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana / ITESO / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1982. *Novelas ejemplares*. Ed. de J. B. Avalle-Arce. Madrid, Castalia, 3 vols.
- CHARTIER, Roger, 1998. “Lecturas y ‘lectores’ desde el Renacimiento hasta la época clásica.” En Cavallo, Guglielmo y Roger CHARTIER.
- CHEVALIER, M., 1976. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- CORREAS, Gonzalo [1625] 1954. *Arte de la lengua española castellana*. Ed. y pról. Emilio Alarcos García. Madrid: CSIC.
- _____ [1627], 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Louis Combet (Revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu). Madrid: Castalia.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española*, [1611] Ed. Felipe C. R. Maldonado. 2ª ed. Madrid: Castalia.

- DEFOURNEAUX, Marcellin, 1983. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vergara.
- DEYERMOND, A. D., 1991. *Historia de la literatura española*, t. I. Barcelona: Ariel.
- _____, 1991. *Edad Media. Primer suplemento. Historia crítica de la literatura española I/I*, Francisco Rico.
- _____, introducción y bibliografía a “Las jarchas y la lírica tradicional”, en A. D., ed., *Edad Media*, en Francisco Rico, coord., *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 1980, t. 1, pp. 47-57.
- Diccionario de autoridades* = Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. Ed. facs. Madrid: Gredos, 1963. 3 vols.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1992. *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, 1983. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Murcia, Universidad de Murcia.
- DÍEZ-BORQUE, José María, 1983. “Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”. *Hispanic Review*, vol. 51, 4: 371-392.
- _____, 1985. *El libro. De la tradición oral a la cultura impresa*. Barcelona: Montesinos (Biblioteca de divulgación temática 39).
- _____, comp., 1986. “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”. En *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- DORRA, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México, UNAM.
- _____, 1989. “Poesía popular española”. En *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 44-57 (1ª reimp. 2000).
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, 1989, 16a ed. *Diccionario enciclopédico del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- El cancionero de Juan Alfonso de Baena* [hacia 1445-1450] Madrid, Rivadeneyra, 1851. [Ed. de José María Azáceta: Madrid, CSIC, 1966. 3 vols.]
- ENCINA, Juan del, 1990. *Poesía lírica y cancionero musical*. Ed. de R. O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Castalia.
- _____, 1496. *Arte de poesía castellana*. Consultado el 31 de julio 2017 <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/608/arte-de-poesia-castellana-1496->

bajar-libro

- ESPAÑA TORRES, Sandra, 2013. "El motivo del cordón en la lírica cancioneril" en *Literatures Ibèriques Medievales Comparades. Literaturas Ibéricas Medievales Comparadas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ESCANDELL Vidal, M. Victoria, 1993. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos y Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Algunos capítulos se encuentran en internet:
http://books.google.es/books?id=p33Kdy__MnYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Espejo de enamorados. Cancionero gótico reimpresso del ejemplar único* [a. de 1540], 1951. Ed. de A. Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan, [1562], 1955. *Las obras de don Ioan Fernandez de Heredia, assi temporales como espirituales*. Valencia: Juan Mey.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, 1988. "Rasgos popularizantes en los 'Cancioneiros' gallego-portugueses". *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: PPU, 72-85.
- FLECHA, Mateo [1581], 1955. *Las ensaladas (Praga, 1581)*. Ed. de Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central.
- Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores (1657)*. Pról. de M. M[enéndez] P[elayo]. Madrid, Imprenta de Fortenet, 1903.
- Flor de entremeses, bayles, y loas. Escogidos de los mejores Ingenios de España*, 1676. Zaragoza, Diego Dormer.
- Flor de romances, glosas, canciones y villancicos (Zaragoza, [Juan Soler], 1578)*. Ed. de Antonio Rodríguez-Moñino. Valencia, Castalia, 1954. (*Manual I*, núms. 177, 178)
- FOULCHE DELBOSC, R., 1901. "Séguidilles anciennes". *Revue hispanique* (París) 8: 309-331.
- FRENK, Margit,⁶⁰ 1952. "Los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 203-225.
- _____, 1958. "Glosas de tipo popular en la antigua lírica" en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 413-448.

⁶⁰ Se indican la primera edición en cada caso y la más reciente. Para consultar las ediciones intermedias, consultar *Poesía popular hispánica. 44 estudios*.

- _____, 1962, “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 58-96.
- _____, 1963. “Lope, poeta popular” *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 109-123.
- _____, [1966], 1997. *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Cátedra, 11ª ed.
- _____, 1968. “De la seguidilla antigua a la moderna”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 485-496.
- _____, [1971], 1984. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México (2ª ed.).
- _____, coord., 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México, 5 vols.; reimp.: 1998.
- _____, [1975], 1985. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1ª reimpresión.
- _____, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, 1980. “Configuración del estribillo popular renacentista: sobre el esquema A+B”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 404-412.
- _____, 1986. “Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)”, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 176-187.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVIII)*. Madrid: Castalia (“2ª ed.” 1990).
- _____, 1989. “Lírica tradicional a lo divino”, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 97-108.
- _____, 1991. “Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular” en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 308-315.
- _____, 1992. “Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media”, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 19-41.
- _____, 1993. “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 353-373.
- _____, 1994. “Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista” en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 373-388.
- _____, 1994. “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española” en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 19-41.

- _____, 1995. “El cancionero oral en el Siglo de Oro” en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 159-175.
- _____, 1996. “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp.497-515.
- _____, José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DIFRANCO, 1996, pról. de Begoña López Bueno. *Cancionero sevillano de Nueva York*. Sevilla: Universidad de Sevilla. [HSA, ms. B 2486 (Sevilla, 1580-1590)].
- _____, 1997. “Sobre los cantares populares del Cancionero musical de Palacio”, *Poesía popular hispánica*, pp.188-102.
- _____, 1997. “La compleja relación entre refranes y cantares antiguos” en *Poesía popular hispánica*, pp. 545-560.
- _____, [1997], 2005. *Entre la voz y el silencio*. México: Fondo de Cultura Económica (1ª ed. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos).
- _____, 1998. “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica*, pp. 329-352.
- _____, 2001. “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios.*, pp. 389-403.
- _____, 2001. Reseña a *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Pedro M. Piñero Ramírez, comp., Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, *Revista de Literaturas populares*, I, 1. (enero-junio) 199-206.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: FCE, UNAM y El Colegio de México.
- _____, 2004. “El universo sonoro del cancionero popular antiguo”, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, pp. 516-526.
- _____, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE.
- _____, 2014. Prólogo a *Ramón Menéndez Pidal: Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 7-32.
- _____, 2015. “La lírica de tipo popular en la obra de Cervantes” en *Don Quijote ¿muere cuerdo?* México: Fondo de Cultura Económica, 133-163.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- _____, 1986. *Literaturas marginadas*. Madrid: Editorial Playor.
- _____, 1995. “De literatura popular”, en *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*. Barcelona: Anthropos, pp. 8-13.
- GÓNGORA, Luis de, 1963. *Letrillas*. Ed. de Robert Jammes. París: Ediciones Hispano-Americanas.
- GREEN, Otis H., 1969. *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura, desde "el Cid" hasta Calderón*. Madrid: Gredos.
- _____, 1949. *Courtly love in the Spanish cancioneros*. Nueva York.
- HAZM DE CÓRDOBA, Ibn, 2015. *El collar de la paloma*. Versión e introducción de Emilio García Gómez. Madrid: Alianza editorial.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana.*, 2ª ed. Madrid: Revista de Filología Española.
- IGLESIAS RECUERO, Silvia, 2002. *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*. Madrid: Visor.
- Jardí de ramelleres* = Bibl. Ateneo Barcelonés, ms. [Firmado por “Gavino Branca”; año 1635; 440 poesías en catalán y en castellano; véase K. Brown, “Doscientas cuarenta”];
- JAUURALDE Pou, Pablo, 2017. “Cambios de rumbo en la poesía clásica española: entre Góngora y Quevedo”, *Babel* [En línea], 26 | 2012, mis en ligne le 08 mars 2013, consulté le 26 avril 2017. URL: <http://babel.revues.org/2502> ; DOI : 10.4000/babel.2502
- JONES, R. O. y Carolyn R. LEE, 1990, ed. *Poesía lírica y cancionero musical de Juan de la Encina*, ver Juan de la Encina. Madrid: Castalia.
- KRISTEVA, Julia, 1997. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC. [1ª edición en 1967 en *Critique*. Paris: Editions de Minuit, núm. 239, pp. 438-465).
- LAPESA, Rafael, 1957. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula.
- _____, 1967. “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos, pp. 145-171.

- _____. [1979], 2012. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- LE GENTIL, Pierre, 1949-1952, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes: Pilhon, 2 vols.
- LÓPEZ-BARALT, Luce y Francisco LÓPEZ VILLANUEVA, eds., 1995. *Erotismo en las letras hispánicas*. México: El Colegio de México (Publicaciones de la NRFH).
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, 1985. *Antología*. Barcelona: Plaza y Janés.
- MARAVALL, José Antonio, 1976. *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid: Gredos.
- _____, 1986. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco". En José María Díez Borque, coord., 1986.
- _____, 2002. *La cultura del barroco*, 9ª ed. Barcelona: Ariel
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.
- MASERA, Mariana, 1995. "Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song", tesis doctoral: Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.
- _____, 2000. "'Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva'. La voz masculina en la antigua lírica tradicional". *Medievalia* 31: 47-57.
- _____, 2001. "*Que non dormiré sola, non*". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- _____, 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano", *Revista de Literaturas Populares*, 4-1: 134-156.
- _____, 2013. *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*. México: UNAM.
- _____, en prensa. "El *Cancionero musical de Palacio*: la relación entre la glosa, el estribillo y la transculturación de la voz femenina".
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1919. "La primitiva poesía lírica española". En *Estudios sobre lírica medieval*, pp. 3-60.
- _____, 1922. "Poesía popular y poesía tradicional". En *Estudios sobre lírica medieval*, pp. 61-94.
- _____, 1939. *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, colección Austral.

- _____, [1942], 1991. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, 2ª edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____, 1960. “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”. En *Estudios sobre lírica medieval*, pp. 277-363.
- _____, 1973. *Estudios sobre el romancero*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____, 2014. *Estudios sobre lírica medieval*. Con un prólogo de Margit Frenk. Madrid: Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- MILÁN, Luis, [1561], 1874. *Libro Intitulado el Cortesano... Compuesto por Luys Milan*. Valencia, Joan de Arcos. (HSA).— Luis Milán, Libro intitulado *El Cortesano*; Libro de Motes de damas y caballeros. Madrid: Aribau.
- MILÁN, Luis, [1536], 1927. *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro... Compuesto por don Luys Milan*. Valencia: Francisco Díaz Romano. Ed. de Leo Schrade: Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- MUDARRA, Alonso, *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546. Ed. de Emilio Pujol: Barcelona, CSIC / Instituto Español de Musicología, 1949.
- NARVÁEZ, Luis de, *Los seys libros del Delphín de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, [Diego Hernández de Córdova], 1538)*. Ed. de E. Pujol. Barcelona, CSIC / Instituto Español de Musicología, 1945.
- NAVARRO, Tomás, 1966. *Métrica española*. Nueva York: Las Américas.
- PALOMO, María del Pilar, 1987. *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*. Madrid: Taurus.
- PEDROSA, José Manuel, 1992. “La novia exigente, de unas seguidillas del siglo XVII a ball rodó catalán y canción paralelística sefardí”. *Criticón* 56: 41-52.
- _____, 1995a. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo XXI.
- _____, 1995b. *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*. Madrid: Sendoa.
- _____, 1999, “Dos canciones de brujas en el cancionero musical de Palacio”, *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 10, número 1, pp. 71-82.
- _____, 2009. “Con qué te lavas la cara...” redondillas cortesanas y cuartetos folklóricos”, *Revista de Folklore* 339: 98-105.

- _____, 2009. “‘Primero que te deje de querer ...’: Fórmula, antífrasis, *impossibilia*, *adynata*.”, *Anmal*, xxxii, 1, 37-58.
- PÉREZ BOSCH, Estela, 2009. *Los valencianos del Cancionero general: estudio de sus poesías*. Valencia: Universidad de Valencia.
- PERIÑÁN, Blanca, 1979. *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa: Giardini.
- PRENZ, Ana Cecilia, 2004. “Notas sobre lo ‘culto’ y lo ‘popular’ en literatura: ¿contigüidad o conflicto? La figura del pastor rústico en los introitos de Torres Naharro.
- PUERTO MORO, Laura, 2006. “Hacia la definición de una *retórica formal* para el pliego suelto poético (1500-1520)”, en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal *et al.* (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 543-561.
- _____, 2012. “El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)”. *eHumanista*: Volume 21: 257-304.
- _____, y Antonio CORTIJO, 2012. “La ilusión de la literatura popular”, *eHumanista*, 21 (2012), pp. I-XVI.
- QUILLIS, Antonio, 1993. *Métrica española*, 7º ed. Barcelona: Ariel (1ª ed. 1984).
- RECKERT, Stephen, 1979. “Poética mínima de la copla”, en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico, vol. 1, Tomo 1 (Edad Media / coord. por Alan D. Deyermond), pp. 73-75.
- RICO, F., 1990. *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo xv*. Barcelona: Crítica 1990.
- RÍO, Ángel del, 1988. *Historia de la literatura española*. Barcelona: ediciones B (vol. 1.- *Desde los orígenes hasta 1700*).
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, 1958. Introducción bibliográfica, índices y apéndices al *Cancionero General* en línea. *Cancionero general* / recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511) http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html/ff8b1982-82b1-11df-acc7-002185ce6064_534.html#I_0 (consultado 27 sept 2016)

- _____, 1963. *Los cancionerillos de Múnich (1589-1602) y las series valencianas del Romancero nuevo*. Madrid: Estudios Bibliográficos.
- _____, 1968a. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- _____, 1968b. *Poesía y cancioneros. (Siglo XVI)*. Discurso de ingreso a la RAE. Valencia: Artes gráficas Soler, S.A.
- _____, 1970. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid, Castalia.
- _____, 1976. *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*. Barcelona: Ariel.
- _____, 1997. *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica). Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes.
- ROUGEMONT, Denis de, 1993. *El amor y occidente*. Madrid: Kairós.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1965. "Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI". *AIH*, Actas II, pp. 551-562.
- _____, 1969. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- SINGER, Irving, 1992. *La naturaleza del amor. Cortesano y romántico*, volumen 2. México: Siglo XXI.
- TAYLOR COOK, Sara, 1999. "La lírica popular a lo divino en la España del Siglo de Oro". Tesis de maestría en literatura española.
- TIMONEDA, Juan, 1951. *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y El Truhanesco (1573)*. Ed. de A. Rodríguez-Moñino. Valencia: Castalia.
- _____, s/a, 1903. *Cancionero llamado Villette de amor: cõpuesto por Baptista Montidea. En el qual se contienen Canciones, Villancicos, y otras obras diuersas*. [Valencia]. Ed. facs., Nueva York: De Vinne Press.
- TOMASSETTI, Isabella, 2008. *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger.
- _____, 2017. *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- VÁSQUEZ, Juan [1560], 1946. *Recopilacion de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco de*

- Iuan Vasquez*. Sevilla: Juan Gutiérrez. (Bibl. de Bartolomé March) [Ed. de Higinio Anglés: Barcelona, CSIC / Instituto Español de Musicología.]
- VÁSQUEZ, Juan, 1551, *Villancicos i Canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro*. Osuna: Juan de León.
- VEGA, Lope de, 1982. *Lírica*, ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia.
- VILLALOBOS ALPÍZAR, Iván, 2003. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes” *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLI (103) enero-junio: 137-145.
- WHINNOM, Keith, 1968, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”, *Filología* XIII: 361-381.
- _____, 1980. “Construcción técnica y eufemismo en el *Cancionero general*”, en *Historia crítica de la literatura española*, de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 346-349.
- ZINK, MICHEL, 1997. “Un nuevo arte de amar” en Michel Cazenave, Daniel Poirion, Armand Strubel y Michel Zink. *El arte de amar en la Edad Media*, trad. de Agustín López y María Tabuyo. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor; pp. 5-50.
- ZUMTHOR, PAUL, 1989. *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Madrid: Cátedra.