

DIGNIFICACIÓN DE LA LÍRICA POPULAR EN EL SIGLO DE ORO*

A José F. Montesinos

"Si queremos acercarnos de veras a la literatura de los siglos xv y xvi —dice Américo Castro—,¹ hemos de tener muy presente aquel místico fervor de los humanistas, que soñaban con un mundo que se bastase a sí mismo, libre de los malos afeites con que lo habían rebozado el tiempo, el error y las pasiones; terso y brillante como al salir del divino y natural troquel. En dos direcciones principales se proyecta ese anhelo. Una va hacia un pasado quimérico, la edad dorada o de Saturno; otra hacia el presente, con aspiración a hallar realmente algo que pertenezca a esa pura naturaleza. El Renacimiento idealizará los niños y sus juegos; el pueblo, sus cantares y sus sentencias, que se juzgan espontáneas y primitivas (refranes); el salvaje no adulterado por la civilización; se menospreciará la corte y se alabará la aldea."

Desde hace tiempo se ha abandonado ya la creencia de que España no tuvo Renacimiento. España vivió el Renacimiento con todo su complejo de ideas, de tendencias, de corrientes artísticas, y lo vivió de una manera original, confiriéndole perfiles propios. Basta ver la amplia y fecunda floración que alcanzó una de sus tendencias primordiales: la exaltación de lo natural y primitivo. Nació este impulso de una idea típica del neoplatonismo renacentista: que el hombre es perfecto por naturaleza. Al "salir del divino y natural troquel", el hombre era bueno y feliz, porque llevaba en sí, inalterados y puros, los gérmenes de lo divino. Pero después vinieron la cultura y la civilización, y con ellas los afeites y las máscaras, la codicia, el fraude, las

* Este trabajo es reelaboración del primer capítulo de mi tesis *La lírica popular en los Siglos de Oro*, impresa en México, 1946 (tirada de 100 ejemplares). Cf. la reseña de J. F. MONTESINOS, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948), pp. 292-295. De mi tesis procede en gran parte el planteamiento general de la cuestión; no, en cambio, el estudio concreto de la trayectoria que la lírica popular recorrió dentro de las letras hispánicas. Seguiré esta trayectoria a través de los géneros literarios, estudiando dentro de ellos las principales manifestaciones de la dignificación y mencionando los autores que más utilizaron la lírica popular. Empleo como equivalentes los términos "poesía popular", "poesía folklórica" y, alguna vez, "poesía tradicional". La expresión "poesía de tipo popular" designa no sólo la poesía auténticamente folklórica, sino también la escrita a imitación de aquélla.

¹ *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, p. 178.

guerras, que corrompieron a la humanidad. De ahí la utopía pre-rousseauiana de la "edad de oro", suma de todas las perfecciones: "todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia". Y además, la otra "dirección" de que habla Castro: la búsqueda tenaz de cuanto en la realidad contemporánea representara más fielmente a aquella perfecta humanidad primitiva; los seres que no habían pasado aún por el cedazo destructor de la civilización y que conservaban el resplandor de lo divino.

Surgió así la idealización del salvaje —el "villano del Danubio"—, fomentada por el descubrimiento y la conquista de América. Y el auge de la literatura pastoril: la novela, con sus Filis y Cardenios; la égloga con sus pastores refinadamente toscos. Ambas manifestaciones no son menos ficticias ni menos utópicas que la "edad dorada". Y es que se trata siempre de una construcción del espíritu, y aun podemos decir, de la razón; es que, como añade Américo Castro, "lo rústico y aldeano fue tomado como base para proyectar desde ella cierta visión de la vida perfecta; mas como esa visión procede de una serie de deducciones racionales y esquemáticas, al amoldarse dentro de un género literario, forzosamente había de conservar su carácter esencialmente quimérico y racionalista" (*op. cit.*, p. 187).

El anhelo de lo natural condujo además a la dignificación del refrán, que fue considerado "expresión de la sabiduría inmanente, por modo místico, en el ser humano".² Dijo Juan de Valdés: "lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo"; y Mal Lara, en el Preámbulo a su colección de refranes intitulada *La filosofía vulgar*: "no hay refrán que no sea verdadero, porque lo que dice todo el pueblo no es de burla".

El pueblo: aquel otro representante de la humanidad primitiva y perfecta, que había quedado lejos del cauce perturbador de la civilización. En este caso no fue el vulgo mismo el idealizado, sino los productos de su sabiduría natural y de su "musa ingenua". Porque no sólo se glosaron y coleccionaron sus refranes: también se recogieron sus poesías y sus canciones. Y esas canciones del pueblo, esos romances y cantarcillos, tenían un sabor muy peculiar, una sencillez y una facilidad que resaltaba agradablemente frente a la conceptuosa poesía cortesana de la época; era como brisa refrescante después de sequía. Se descubrieron en ellas bellezas insospechadas, y se halló confirmado aquello que decía Montaigne: "la poesía popular y puramente natural tiene ingenuidades y gracias por las cuales compite con la mayor belleza de la poesía perfecta según arte".

Es verdad que esa idealización está en contradicción con otras

² *Ibid.*, p. 192.

tendencias contemporáneas; que “se llega a la dignificación de lo popular en una época que desprecia soberanamente al vulgo, como incapaz de juicio y razonar propio”; ello se explica por la compleja ideología renacentista. “El Renacimiento —dice Castro (pp. 193-194)— “rinde culto a lo popular, como *objeto de reflexión*, pero lo desdeña como sujeto operante”; “el Renacimiento lleva su interés a la materia popular, sirviéndose de la razón afinada y de la cultura, instrumentos no populares” (p. 210). Tal contradicción de la dignificación de lo popular con el “desdén infinito por la masa” se manifiesta frecuentemente, desde Erasmo, el gran coleccionador de los *Adagia*, según el cual la gente vulgar es “ciega y tarda de ingenio”, hasta Cervantes: “no hay refrán que no sea verdadero”, pero “no soy tan frágil que me deje ir con la corriente del vulgo, las más veces engañado”.

Análoga paradoja encontramos ya en los comienzos de la dignificación renacentista de la poesía lírica popular. Uno de los primeros testimonios es el famoso “Villancico a unas tres fijas suyas”, comúnmente atribuido al Marqués de Santillana, al mismo Santillana que había tachado de “infimos” a los poetas populares “que sin ningún orden, regla nin cuento façen estos romañes en cantares de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran”. Las “gentiles damas” del Villancico expresan sus sufrimientos amorosos con cantarillos que parecen extraídos precisamente del repertorio poético-musical de aquellas gentes de “baja e servil condiçion”. La primera entona “esta canción tan honesta”:

*Aguardan a mí:
¡nunca tales guardas vi!*

La segunda, “con muy honesta mesura”, canta:

*La niña que amores ha,
sola ¿cómo dormirá?...*

Esas tres damas de la aristocracia que entonan canciones de villanos son como un símbolo gráfico de lo que habrá de ser, unas décadas más tarde, la revaloración del arte poético-musical del pueblo. Porque la revaloración comienza por ser una moda aristocrática, y comienza además por ser, evidentemente, una moda *musical*. Importa tener esto muy presente. La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música. Lo mismo que ocurre con la poesía lírica ocurre

con el Romancero.³ Los cortesanos de fines del siglo xv y comienzos del xvi gustan de los romances y villancicos sobre todo en cuanto *canciones*, y no por su poesía, que para ellos no lo era. Tuvo que ocurrir una lenta y casi inconsciente infiltración de esa poesía en el gusto de aquellos hombres para que al fin accedieran a darle categoría literaria. Así, la trayectoria de la poesía lírica popular dentro de las letras hispánicas del Renacimiento —objeto del presente trabajo— está condicionada en sus principios por motivos extraliterarios.

Hay indicios para pensar que la dignificación de la lírica popular, como la del Romancero, tuvo sus primeras manifestaciones en la corte de Alfonso V de Aragón. Pero donde se la ve por primera vez “en bloque” es en la corte de Isabel y Fernando. El impresionante *Cancionero musical de Palacio*, compilado a fines del siglo xv y comienzos del xvi, que reúne buena parte del repertorio de música vocal de esa corte, muestra ya en pleno auge el gusto por la canción lírica popular. Durante el reinado de los Reyes Católicos, y en su corte misma, se inicia propiamente la primera etapa de la dignificación, que se prolonga más o menos hasta el año de 1580. A su vez, el *Cancionero musical de Palacio* nos da ya la clave de la función que desempeñará la canción popular en uno de los dos géneros literarios que más provecho sacaron de ella: la poesía lírica.

PRIMERA ETAPA DE LA DIGNIFICACIÓN (FINES DEL SIGLO XV-1580).

Poesía lírica.—En el *Cancionero musical de Palacio* se ve lo que ocurrió con la música de la canción popular al pasar al ambiente cortesano: se transformó en una composición polifónica al uso. Conservando con notable fidelidad la melodía y el ritmo, los músicos le añadían la tercera dimensión de un arreglo para tres o cuatro voces. En cuanto al texto, solían dejarlo intacto,⁴ y gracias a eso se nos conservan poesías tan arcaicas como:

*Por vos mal me viene,
niña, y atendedme.*

*Por vos, niña virgo,
prendíome el merino.
Niña, y atendedme.*

³ Véase lo que a este respecto digo en el Prólogo al *Cancionero de romances viejos*, U. N. A. M., México, 1961, pp. xiii-xv. Sobre la dignificación de los romances viejos véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, pp. 19 ss., 80 ss., *passim*.

⁴ Es éste un punto discutible. Hay quienes opinan que en las canciones

Prendióme el merino,
hame mal herido.
Niña, y atendedme.

Por vos, niña dalgo,
prendióme el jurado.
Niña, y atendedme.

Prendióme el jurado,
hame lastimado.
Niña, y atendedme.

Y otras muchas de carácter plenamente folklórico, como:

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

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

*¡Ay, que non hay, mas ay que non era
quien de mi pena se duela!*⁵

Sin embargo, no era lo más común conservar el estribillo con una o más estrofas; por lo general se tendía a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objeto los estribillos cultos, añadiéndole una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo y con la técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él; es el género llamado *villancico*.⁶ Véanse estos dos ejemplos del mismo *Cancionero* (núms. 335 y 149):

*Con amores, mi madre,
con amores me adormí.*

de tipo popular casi siempre intervino con retoques una mano docta, e incluso hay quienes creen que todos esos textos son francos *pastiches*.

⁵ *Cancionero musical de Palacio*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1947 y 1951, número 269 (ed. F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1890 y Buenos Aires, 1945, número 175).

⁶ En rigor, el villancico de esta época, y sobre todo el del siglo xvi, suele tener elementos formales antes exclusivos de la *canción*. Sobre ambos géneros véase PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, t. 2, Rennes, 1953, pp. 244-290.

Así dormida soñaba
lo que el corazón velaba:
que el amor me consolaba
con más bien que merecí.

Adormecióme el favor
que Amor me dio con amor;
dio descanso a mi dolor
la fe con que le serví.

* * *

*A los baños del amor
sola me iré,
y en ellos me bañaré.*

Porque sane de este mal
que me causa desventura,
que es un dolor tan mortal
que destruye mi figura,
a los baños de tristura
*sola me iré,
y en ellos me bañaré.*

Ésta habrá de ser la forma predominante en que los poetas líricos aprovechen la canción popular, reducida así a su mínima expresión. El brevísimo estribillo, de dos, tres o cuatro versos, les servía de pretexto para construir sobre él una composición en que, según las disposiciones de cada uno, vertían su destreza, ingenio, gracia o, menos frecuentemente, una experiencia profundamente vivida.

En la época de los Reyes Católicos el villancico con estribillo de tipo popular no goza aún del prestigio que más tarde tendrá entre los poetas líricos. Juan del Encina es el único poeta de renombre que lo cultiva hasta cierto punto, y quizá más en su calidad de músico y de dramaturgo que de poeta lírico. Fuera de él, sólo los anónimos versificadores que componen —en general, con escasa inspiración— las estrofas que acompañan los estribillos folklóricos del *Cancionero musical de Palacio* o del contemporáneo cancionero poético llamado *del British Museum*. Es notable la ausencia de ese tipo de composiciones en el gran *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511).

Ya en la generación subsiguiente (poetas nacidos hacia 1480-1490), el género cuenta con tres cultivadores de categoría: el salmantino Castillejo, el portugués Sá de Miranda, más personal e íntimo, en su angustiada melancolía, que la mayoría de sus contemporáneos, y el más asiduo de los tres, el valenciano Juan Fernández

de Heredia, que escribe toda una serie de piecitas epigramáticas en que el conceptismo cuatrocentista adquiere una especial soltura y gracia: ⁷

*El mi corazón, madre,
que robado me lo hane.*

No digo que me ha dolido,
antes si me le quería
volver, no le tomaría:
tan bien empleado ha sido.
Quiera Dios, ya que es perdido
el mío, que el suyo gane;
que robado me lo hane.

*Que las manos tengo blandas
del broslar:
no nací para segar.*

¡Oh, manos mías tan bellas,
no para segar nacidas,
si ya no fuesen las vidas
de cuantos osaren vellas!
Sí para cegar son ellas
en mirar,
pero no para segar.

Poco a poco va aumentando el número de poetas que escriben villancicos sobre estribillos populares. Entre los nacidos en el primer cuarto del siglo, hay que mencionar a Sebastián de Horozco, Montemayor, Timoneda y, sobre todo, a los portugueses Camoens y Pedro de Andrade Caminha, del cual es el siguiente poema: ⁸

*Solías venir, amor,
agora no vienes, no.*

Bien sé que no se te olvida
tu amor ni mi deseo;
mi desdicha es la que creo
que detiene tu venida.
Sólo un momento de vida
me son mil años, amor,
mientras no te veo, no.

Es el dolor que me viene
de ese mal, porque no vienes,
grande porque tú lo tienes,
mayor porque te detiene.
Lo que a mi mal más conviene
es verte venir, amor.
¿Qué haré, que no vienes, no?

⁷ *Obras de D. Juan Fernández de Heredia* [1562], ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1913, pp. 123 y 122. En el *Cancionero general* hay dieciséis composiciones suyas, pero, característicamente, ninguna con estribillo popular.

⁸ PEDRO DE ANDRADE CAMINHA, *Poesias inéditas*, ed. J. Priebsch, Halle, 1898, núm. 395.

Nel grande dolor que siento
 sin te ver, que es más que muerte,
 en pensar que aún podré verte
 solamente me sustento.
 Mas ¡ay!, que este pensamiento
 no quita del todo, amor,
 el mal de no te ver, no.

En la mayoría de las recopilaciones poéticas colectivas, impresas o manuscritas, posteriores al *Cancionero general* de 1511, y también en muchos pliegos sueltos del segundo y tercer cuarto del siglo, encontramos algunos villancicos con estribillo popular. Sobresalen, por la abundancia de ejemplos, el *Cancionero llamado Flor de enamorados*, impreso en Barcelona, 1562, y más aún el manuscrito *Cancionero sevillano de la Hispanic Society (circa 1568)*,⁹ del cual procede el siguiente villancico, anónimo, como lo son casi todos los de los cancioneros colectivos del Siglo de Oro; el desarrollo del cantar-cillo popular se hace aquí en estilo pastoril:

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

Por mi zagalilla
 vivo enajenado,
 el cuerpo en el prado
 y el alma en la villa.
 No es pena sencilla
 la que yo sostengo.
*Si no son [amores,
 no sé qué me tengo].*

Anda mi ganado
 de ejido en ejido:
 mal será él cobrado,
 siendo yo perdido;
 écholo en olvido,
 vo a la villa y vengo:
*si no son amores,
 no sé [qué me tengo].*

En mi mismo apero
 me extrañan los perros;

huyen los becerros
 de su ganadero.
 Debe ser mal fiero
 el que yo sostengo.
*Si no son amores,
 no sé [qué me tengo].*

Tengo aborrecido
 mi hato y apero,
 y por esto muero
 si está en el ejido;
 y así sin sentido
 vo a la villa y vengo:
*si no [son amores,
 no sé qué me tengo].*

¡Ay, mi Dios, cuán bellos
 deben ser sus ojos,
 pues cien mil enojos
 pierdo sólo en vellos!
 Por verme cabe ellos
 vo a la villa y vengo:
*si no son [amores,
 no sé qué me tengo].*

⁹ Daré noticia pormenorizada del contenido de este interesante cancionero, hasta ahora desconocido, en la *NRFH*, XVI (1962), núms. 3-4. El texto citado

Los libros de música polifónica o vihuelística del segundo tercio del siglo no abundan en muestras del género. La razón de ello es que los músicos de esta época se muestran aún más aficionados que los del *Cancionero musical de Palacio* a acoger, no sólo el estribillo, sino también las coplas originales de la canción folklórica. Los libros de vihuela de Milán (1535), Narváez (1538), Valderrábano (1547), Pisador (1552), Fuénllana (1554) y Daza (1576), y más aún los cancioneros polifónicos de Juan Vásquez (1551 y 1560) y el llamado *de Upsala* (1556) constituyen fuentes de inapreciable valor para el conocimiento de esas estrofas populares antiguas,¹⁰ en cambio, contienen pocos ejemplos de villancicos con estrofas en estilo culto.

Existe, además del villancico, otro género poético musical que se sirvió de la lírica popular: las llamadas *ensaladas*. Son composiciones de cierta extensión en que se incrustan textos ajenos, las más veces canciones folklóricas y de moda, o versos de romances, o también refranes. Es difícil dar una definición más concreta del género, por la gran flexibilidad que lo caracteriza. Hay ensaladas escritas en una forma estrófica precisa (redondillas, quintillas, coplas reales, de arte menor y de pie quebrado, romance o romancillo), otras que mezclan distintos tipos de estrofa, y otras, en fin, sin estructura estrófica alguna. En ciertas ensaladas el cantar citado forma parte de la estrofa, en otras queda fuera de ella. El cantar mismo puede reducirse a un estribillo o arrastrar su cauda de coplas al estilo antiguo o al estilo cortesano. El asunto de la ensalada puede ser religioso o profano; puede constituir un relato continuado o bien una yuxtaposición de episodios o una simple cadena de elementos inconexos y aun disparatados. En otras palabras, todo es posible en ese género. Tal libertad se ve claramente en la música de las ensaladas polifónicas de Mateo Flecha el Viejo († 1553), maestro de capilla de las infantas de Castilla; esa música consiste en una suelta concatenación de trozos heterogéneos, por lo demás, de extraordinaria ligereza y gracia, en estrecha armonía con el texto. He aquí una parte de la ensalada "La justa", de tema religioso, como todas las de Flecha:

¡Oíd, oíd los vivientes
una justa que se ordena!
Y el precio de ella sé suena
que es la salud de las gentes.

Salid a los miradores
para ver los justadores;
que quien ha de mantener
es el bravo Lucifer,
por honra de sus amores.

está en el fol. 242; el mismo cancionero contiene además otros dos desarrollos del estribillo.

¹⁰ Véase mi artículo "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *NRFH*, XII (1958), pp. 301-334, sobre todo 304-305.

¿Quién es la dama que ama
y quién son los ventureros?
Solos son dos caballeros;
la dama Envidia se llama.
Diz que dice por su dama
al mundo, como grosero:

*Para ti la quiero,
noramala, compañero,
para ti la quiero.*

Paso, paso, sin temor,
que entra el mantenedor.
Pues toquen los atabales.
¡Ea!, diestros oficiales,
llame el tiple con primor.

(¡Oh, galán!)

Responda la contra y el tenor
(¡Sus, todos!):

*Cata el lobo do va,
[Juanica], Juanilla,
cata el lobo do va.*

.....

¿Por quién justa nuestro Adán?
Por la gloria primitiva.
¡Viva, viva, viva, [viva]!

Sus padrinos ¿quién serán?
Los Santos Padres, que í van,
puestos a sus derredores,
cantando un cantar galán
por honra de sus amores:

*Si con tantos servidores
no ponéis tela, señora,
no sois buena tejedora.*

Alhajas trae por devisa
con que os finaréis de risa.

¿Y qué son?

Una pala y azadón,
y la letra de esta guisa:
"Laboravi in gemitu meo,
lavabo per singulas noctes
lectum meum".

¡Ea!, que quieren romper
las lanzas de competencia!
La de gula, Lucifer,
y Adán la de inocencia;
mas de ver su gran paciencia
no hay quien no cante de gana:
¡Que tocan al arma, Juana!
¡Hola, que tocan al arma...! ¹¹

La melodía de los cantares intercalados suele darse sola antes de aparecer en arreglo polifónico; es decir, que las ensaladas de Flecha, así como las de su sobrino, Mateo Flecha el Joven, y las de Pedro Vila, Cárceres y Chacón, nos permiten conocer en muchos casos la música original de las canciones. Pero además, gracias a este género, se nos conserva el texto de buen número de cantarcillos que de otro modo se habrían perdido; y se conservan, en la mayoría de los casos, en un estado de relativa pureza.

En la ensalada de Flecha los cantarcillos incrustados adquieren un sentido alegórico. Hacen pensar en otro tipo de poesía lírica que, durante todo el Siglo de Oro, utilizó ampliamente los cantares folklóricos: los *villancicos* que desarrollan un estribillo popular, a menudo amatorio, dándole un sentido *religioso*. Ya en el siglo xv Juan Álvarez Gato escribió una composición sobre el "cantar que dicen *Amor no me dejes, que me moriré*, enderezado a Nuestro Señor":

¹¹ MATEO FLECHA, *Las ensaladas* [Praga, 1581], ed. H. Anglés, Barcelona, 1955, pp. 47-49.

Que en ti so yo vivo,
sin ti so cativo;
si me eres esquivo,
perdido seré.

Que en el que en ti se ceba
que truene, que llueva,
no espere ya nueva
que pena le de.

Si mal no me viene,
por ti se detiene;
en ti me sostiene
tu gracia y mi fe.

Que [a] aquel que tú tienes
los males son bienes,
a él vas y vienes:
muy cierto lo sé.

*Amor, no me dejas,
que me moriré.¹²*

Durante los siglos XVI y XVII seguiremos encontrando desarrollos de este tipo. En el antes mencionado *Cancionero sevillano de la Hispanic Society* (fol. 150 r^o) se ponen en boca del niño Jesús estas palabras:

*Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.*

¿Cómo tengo de dormir,
sabiendo que he de morir
por los hombres redemir
y tornarlos a su dueño?

El amor grande, crecido,
a ser hombre me ha traído;
no me consiente adormido,
aunque soy niño y pequeño...

Pero dentro de la poesía religiosa es mucho más frecuente otro tipo de aprovechamiento de la canción popular: las *versiones a lo divino*. El poeta escribía un villancico "al tono de" un cantar bien conocido, cuyo estribillo adoptaba, ya no textualmente, sino transformándolo, adaptándolo al tema religioso que trataba. Esta práctica fue también común desde fines del siglo XV (Álvarez Gato, fray Ambrosio Montesino). Entre sus principales cultivadores, durante la primera etapa de dignificación, está Sebastián de Horozco, quien, entre muchos otros cantares, vuelve a lo divino el de "Lo que demanda / el romero, madre, / lo que demanda / no se lo dan", de este modo:

Lo que demanda
el primero Padre,
lo que demanda
ya se lo dan,¹³

estribillo que luego desarrolla en varias coplas.

¹² *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, ed. J. Artiles Rodríguez, Madrid, 1928, pp. 151-152.

¹³ SEBASTIÁN DE HOROZCO, *Cancionero*, Sevilla, 1874, p. 139.

Al volver a lo divino un cantarillo, el poeta podía conservarlo casi intacto, cambiando sólo una o dos palabras; así la Virgen María dice "Pues que me tienes, / mi Dios, por esposa, / mírame, mira, / cómo soy hermosa" (*Cancionero sevillano*, fol. 176 r^o), poniendo *mi Dios* donde decía *Miguel*. En la mayoría de los casos, sin embargo, cambian más elementos; por ejemplo, el cantarillo "A la villa voy...", citado arriba, se convierte en:

De los cielos soy,
a la tierra vengo,
amores del hombre
bien sé que los tengo (*ibid.*, fol. 141 v^o).

Suele cambiar incluso el metro (*ibid.*, fol. 176 v^o):

Aquel pastorcico, madre, que no viene algo tiene en el campo que le duele.	Pues el Príncipe del cielo hecho pastorcico viene, algo tiene acá en el suelo que le duele.
---	--

En ocasiones queda poco más que la rima (Horozco, *op. cit.*, p. 132):

Salteóme la serrana junto a par de la cabaña.	Parió la Soberana al Pastor de la cabaña.
--	--

Y hay casos en que no vemos ya relación alguna (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 4257, fol. 16 v^o):

Niña, írgueme los ojos que a mí enamorado me han.	Con vos, Niña, nos gozamos todos los hijos de Adán.
--	--

Muchas de esas contrahechuras suenan ahora cómicas y hasta irreverentes, como aquella del *Cancionero sevillano*, fol. 86 v^o:

Mi marido es cucharatero, Dios me lo dio y así me lo quiero.	El mesmo Dios verdadero Él se nos da, yo así me lo quiero.
---	---

Pero sin duda no sonaban irreverentes en aquella época.¹⁴

Además de villancicos religiosos con estribillo antiguo o vuelto a lo divino, los había con estribillo compuesto tardíamente a *imitación* de los cantares folklóricos. Por ejemplo (*Cancionero sevillano*, fols. 46 v^o y 171 r^o):

¹⁴ Sobre las contrahechuras religiosas véase el importante libro de BRUCE W. WARDROPPER, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, 1958.

Ya pareció la Virgen entera,
ya pareció, que bien pareciera.

¡Oh, qué noche de alegría,
y más que el día!

Es poco probable que se trate en tales casos de auténticas canciones populares religiosas. Aunque —en contra de lo que opina Wardropper— éstas debieron existir en la Edad Media, no parecen haber sido acogidas por la literatura culta del Renacimiento, salvo, quizá, contadas excepciones. Los dos ejemplos citados (y varios más que podrían añadirse) tienen, sin embargo, un marcado carácter folklórico, prueba de la habilidad mímica de ciertos poetas.

El mismo fenómeno se observa, de hecho, en la lírica profana. No cabe duda de que muchas, muchísimas, cancioncillas que podemos creer provenientes del caudal folklórico son en realidad imitaciones afortunadas. Para esos hombres que tenían el oído hecho a la canción tradicional no sería difícil fabricar cantarcillos como “Moriré de amores, madre, / moriré” o “No te creo, el caballero, / no te creo” o “Los ojos que matan a mí / días ha que los no vi”... Es éste un problema que continuamente se plantea a quienes se interesan por la antigua lírica popular: ¿cómo saber si un cantar es antiguo o no? Y en la mayoría de los casos no hay más que resignarse a no saberlo nunca.

Conviene tener muy en cuenta que los músicos, poetas y dramaturgos que desde fines del siglo xv recogieron cantares, no lo hicieron en modo alguno con el criterio que tiene un folklorista de nuestros días; no fueron a lo popular con un interés científico, interés de coleccionistas escrupulosamente alejados de lo coleccionado. Los llevó una afición colectiva, una moda. Prescindiendo de las ensaladas y de las versiones a lo divino, en que importaba utilizar cantares conocidos, no había en general sujeción forzosa a lo ya existente. Se trataba de dar un toque popular, y éste podía obtenerse con poesías hechas *ex professo*. Tales poesías no tenían que ser siquiera *pastiche*s perfectos: ¡en cuántos estribillos de la época que denotan un afán popularizante descubrimos dejos manifiestos de la poesía cortesana!

No tienen vado mis males:
¿qué haré,
que pasar no los podré?

¿Tenían los contemporáneos conciencia de esa mezcla de elementos? Creo que no. En la mayoría de los cancioneros musicales y

poéticos encontramos una yuxtaposición de estribillos de tono folklórico con otros como el ahora citado, o aún más complejos y conceptuosos. Parecería que no se percibía la diferencia existente entre los distintos tipos o, al menos, que no se percibía de manera consciente. Quizá, en último término, la dignificación de lo popular no necesariamente partiera de la "razón afinada y de la cultura": quizá hubiera mucho de subterráneo en esa moda, como en todas las modas.

* * * * *

Teatro. — Ningún género literario supo sacarle tanto provecho a la lírica popular como el teatro. Ya en los comienzos propiamente dichos del género, Juan del Encina acostumbraba terminar sus representaciones con un villancico cantado, que no era en realidad de origen folklórico, pero que respondía a un propósito popularista ("Repastemos el ganado, / ¡hurriallá! / Queda, queda, que se va"). La canción lírica popular entra de lleno en el teatro gracias a la genial intuición de Gil Vicente, quizá el primero y, durante mucho tiempo, el único que sintió verdaderamente, como la sentimos hoy, la belleza poética de tantos cantares de la tradición popular hispánica. Original, también en esto, enemigo de toda convención, inserta en las más variadas situaciones de sus farsas, tragicomedias y autos, cancioncillas de muy diversos temas y tonos. Canciones brevísimas a veces ("Por el río me llevad, amigo, / y llevádeme por el río") y otras, desarrolladas en estrofas paralelísticas y encadenadas, que suelen entrelazarse con el diálogo de los personajes y quizá sean en parte afortunadas recreaciones. Gil Vicente supo sin duda imitar el estilo tradicional a tal punto que sus canciones se confunden con las auténticas.

Después de Gil Vicente, es relativamente poco lo que nos ofrece el teatro hasta el momento de su gran florecimiento. Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda, Timoneda, los anónimos autores de autos y farsas en castellano y portugués, Antonio Prestes, Camoens, insertan aquí y allá algún cantarcillo con música, las más veces para marcar la salida a escena de algún personaje ("Entra Joan de Bucnalma, simple, cantando: «De casta de cornocales / traigo yo los huevos, madre, / pienso que buenos serán»", Lope de Rueda, *Registro...*, Paso 2). En ninguno de ellos se encuentra un aprovechamiento sistemático. En el teatro religioso de esta época, más abierto, en su conjunto, a la poesía popular, reaparecen los tres tipos que hemos visto en la lírica religiosa, sobre todo los desarrollos de estribillos antiguos y las imitaciones ("El manjar que la vida da / ¿si está, si está, si está por acá?").

Otros géneros.—Sólo ocasionalmente se citan cantares populares en las novelas del Siglo de Oro. Dentro de la primera etapa, el único autor digno de mención a este propósito es el portugués Ferreira de Vasconcelos, que pone una que otra canción en boca de sus personajes (como ya lo había hecho Fernando de Rojas en el Acto XIX de la *Celestina*).

Por lo demás, encontramos desperdigadas en las novelas —y lo mismo en el teatro, en crónicas, memorias, cartas— alusiones a cantares populares. No se trata propiamente de un aprovechamiento literario; se refleja en esas citas la vitalidad que la lírica folklórica había adquirido en la conversación cotidiana. Fue un proceso gradual. Hacia 1495, en un "juego trobado" del poeta Pinar, se cita un único cantarillo popular, entre muchas canciones cortesanas y varios romances. En el siglo XVI se van prodigando los testimonios. El músico Luis Milán nos ha dejado en su *Cortesano* una valiosa constancia de la frecuencia con que se citaban, además de cantarse, las poesías populares en la corte valenciana del duque de Calabria durante el segundo cuarto del siglo XVI. Para la corte de Carlos V contamos sobre todo con el interesante *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán*, recientemente editado en la Biblioteca de Autores Españoles (tomo 126). Al igual que tantos versos de romances, la letra de muchas canciones había pasado al repertorio fraseológico del idioma, se había proverbializado.¹⁵

Varios de esos cantares proverbializados entraron a las grandes colecciones de refranes del siglo XVI. Nos interesa particularmente la de Juan de Mal Lara (*La filosofía vulgar*, 1568), porque en sus glosas a varios refranes aclara que se trata en realidad de cantares. Aquí es donde aparece más manifiesta la afición humanística a los productos de la musa popular, afición bien consciente y expresa en hombres como Mal Lara. O como Francisco Salinas, que en su gran tratado *De musica libri septem* (1577) ilustra con cantares folklóricos su exposición teórica. Para reprobar los afeites, fray Luis de León puede esgrimir el cantarillo "¿Para qué se afeita la mujer casada...?", el cual, según dice, no es "más castellano que verdadero".

Hasta dónde pudo llegar el prestigio de esas canciones lo muestra el tratado polémico del bachiller Juan de Valverde Arrieta intitulado *Despertador que trata de la gran fertilidad, riquezas, baratos, armas y caballos que España solía tener...* (1578). Para probar el mal que se ha hecho al sustituir en las labores del campo a bueyes y vacas por mulas y machos, aduce primero buen número de

¹⁵ Cf. mi estudio "Refranes cantados y cantares proverbializados", *NRFH*, XV (1961), especialmente pp. 160-167.

refranes y luego varios "cantares de bueyes y vacas" que canta la gente. Y ¿qué mejor testimonio de la perdida riqueza de España que la antigua canción

Las vacas de la virgo
no quieren beber en el río,
sino en bacín de oro fino?...¹⁶

SEGUNDA ETAPA DE LA DIGNIFICACIÓN (1580-1650)

Si la fecha de 1580 que hemos escogido como límite entre las dos etapas de dignificación es hasta cierto punto arbitraria, el establecimiento de esas dos etapas corresponde a hechos muy reales. Por aquellos años, en que se inicia el verdadero gran apogeo literario español, ocurren cambios fundamentales en todo el ámbito de la cultura española. Podría hablarse de un general "aburguesamiento". La cultura deja de ser privilegio de la aristocracia cortesana, para convertirse en patrimonio de todos, particularmente de la burguesía urbana. La transformación se ve con plena claridad en el teatro, que, encerrado antes en las salas de los palacios, sale a la calle y se hace espectáculo "nacional". Al cambiar el público de la literatura, cambia muy a fondo el carácter de ésta. Y uno de los cambios consistirá precisamente en una especie de "folklorización". Para complacer y atraer al hombre de la calle, se tocan las cuerdas que más le suenan; no es que se le devuelva intacta su propia literatura: se le ofrece algo parecido, pero infinitamente renovado, remozado, capaz de deslumbrarlo y conquistarlo.

Hablando, ya más concretamente, de la poesía que aquí nos ocupa: los poetas cultos de fines del siglo XVI crean para el pueblo español una nueva poesía popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido los cantares antiguos. La seguidilla y la cuarteta octosilábica, viejas formas españolas, se convertirán en vehículo principal de la invasión; a través de ellas fluirá todo un mundo poético de recentísima invención, que quedará grabado durante siglos en la imaginación del pueblo y marcará el rumbo a su propia producción.

Poesía lírica.—En la nueva época las formas poéticas en metros cortos, que son las que acogen elementos de tipo popular, se divulgan primero en un conjunto de pliegos sueltos y paralelamente en una serie

¹⁶ El tratado de Valverde Arrieta se publicó con la *Agricultura general* de Alonso de Herrera desde fines del siglo XVI: en su edición de Madrid, 1677, los cantares se citan en la p. 345.

de libritos de bolsillo, las nueve partes de la *Flor de varios romances*, que luego habrán de reunirse en el gran *Romancero general*, de 1600. En el siglo XVII se publicarán otras compilaciones en pequeño formato, como el *Jardín de amadores*, el *Laberinto amoroso*, la *Primavera y flor de los mejores romances*. Además, toda esa poesía circulaba en gran número de cancioneros manuscritos, algunos de los cuales se conservan en bibliotecas de España e Italia.¹⁷

En la mayoría de esos cancioneros colectivos, impresos y manuscritos, las composiciones aparecen sin nombre de autor. Consta, sin embargo, la enorme participación de Lope de Vega y de Góngora, piedras angulares de este nuevo edificio lírico. Para darnos una idea de lo que es el nuevo estilo, que servirá, por así decir, de marco a la poesía popular, puede contrastarse el villancico que Fernández de Heredia escribió sobre "El mi corazón madre..." (cf. *supra*) con el desarrollo que de ese mismo estribillo encontramos intercalado en un romance amatorio de la Cuarta parte de la *Flor* (1592):

*El mi corazón, madre,
que robado me le hane.*

Guardado le tuve,
robado le tengo;
sujeción mantengo,
libertad mantuve.
Descuidada estuve
del mi corazón, madre:
que robado me lo hane.

En traje de amigos
cuidados ladrones
roban corazones
y son enemigos;
presentéis testigos
por mi corazón, madre,
que robado me le hane.

Entrada les dieron
mis ojos tiranos

y el hurto en las manos
al salir les vieron;
no los detuvieron.

*El mi corazón, madre,
que robado me lo hane.*

No lo restituyen,
aunque se confiesan;
sus robos no cesan,
mi vida destruyen;
si los sigo, huyen
con mi corazón, madre,
que robado me le hane.

No me quejo, no,
de velle robado,
que le diera dado
a quien le llevó;
desdén siento yo
con mi corazón, madre,
*que robado me lo hane.*¹⁸

¹⁷ A pesar de que también estas formas poéticas van estrechamente asociadas a la música, los libros de música de este período tienen, desde nuestro punto de vista, mucha menor importancia que los de la etapa anterior, con una notable excepción: el *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626) de LUIS DE BRICEÑO, que da cabida a buen número de coplas populares y letras de baile.

¹⁸ El texto de la *Flor* (que puede verse en la reciente edición facsimilar de A. RODRÍGUEZ MOÑO, *Las fuentes del Romancero general*, t. 4, Madrid, 1957,

Esta poesía nos muestra algo de la facilidad de palabra (frente a la apretada concisión de Fernández de Heredia), de la soltura y ligereza que son características del nuevo estilo.

En la poesía profana es Lope de Vega, desde luego, la figura cumbre de toda esta tendencia popularizante. Lope, como ha dicho Montesinos, "contribuyó prodigiosamente a esta lírica musical, como a todas las manifestaciones artísticas de su tiempo, con más acierto que nadie, dicho sea con perdón de Góngora". Después de Góngora hay que mencionar a Trillo y Figueroa, a Quevedo, a Francisco de Portugal. Son muchos los poetas, pero la mayoría de ellos sólo ocasionalmente insertan cantarcillos que puedan considerarse folklóricos.

La poesía profana se sirve de estribillos populares en letrillas, en romances y romancillos y en ensaladas. La *letrilla* o *letra*, usada preferentemente para temas burlescos y satíricos, es heredera formal del villancico; como él, consiste en un estribillo desarrollado en un número variable de estrofas, que terminan las más veces con el final del estribillo; como él, suele acoger estribillos de tipo popular. Pero, en contraste con lo que ocurre en los villancicos del período anterior, los estribillos arcaicos son escasos en las letrillas; más frecuente es que los poetas utilicen estribillos semipopulares de moda o refranes ("Cual más, cual menos, toda la lana es pelos") o que escriban sus propios estribillos popularizantes ("¡Cómo se aliña la niña, / madre mía, cómo se aliña!"; "Poderoso caballero / es don Dinero").

El terreno que la lírica popular ha perdido en la forma villancico, lo recupera en un género antes casi ajeno a ella: el *romance*. Uno de los rasgos que distinguen al Romancero nuevo del viejo es justamente su lirismo, lirismo que se manifiesta en el estilo y además en la intercalación de cantares. Entre los romances y romancillos con estribillo predominan los que tienen un estribillo hecho a propósito (frecuentemente de dos endecasílabos), pero no son raros los que adoptan un cantar popular, como éste de la Novena parte de la *Flor* (*Las fuentes...*, *op. cit.*, t. 11, fols. 55 vº ss.; *Romancero general*, ed. cit., núm. 729):

*Lo que me quise, me quise, me tengo,
lo que me quise me tengo yo.*

Ya que por mi suerte
el cielo ordenó,

siendo flor de niñas,
casarme en mi flor,

fol. 76 rº) y el del *Romancero general* (ed. A. González Palencia, Madrid, 1947, núm. 270) dice *han he* en el segundo verso del estribillo; es, evidentemente, una mala interpretación de la forma arcaica *hane*, que se lee en todos los demás textos coetáneos.

por que mis madejas
gozase mejor
y urdiese con ellas
mil telas de amor,

me ha dado un marido
muy a mi sabor,
pintado a mi gusto,
cual le pinto yo.

*Lo que me quise, [me quise, me tengo,
lo que me quise me tengo yo].*

Hombre bien sufrido,
nada gruñidor,
bien contentadizo,
mejor condición;
no es escrupuloso,
ni le da pasión

saber que mi casa
visita el prior.
Come sin traello:
piensa que a los dos
nos lo trae un cuervo
como a San Antón.

*Lo que me quise, [me quise, me tengo,
lo que me quise me tengo yo].*

Tengo tres galanes
y con ellos doy
sustento a mi casa
y a mí recreación.
Para mis pendencias
tengo un Cipión,

bravo pendenciero
y acuchillador;
un Naval Carmelo
para provisión,
y para mi gusto
tengo un Absalón.

*Lo que me quise, me quise, me tengo,
lo que me quise me tengo yo.*

Otros romances, en vez de un estribillo repetido regularmente, intercalan toda una letrilla, cuyo estribillo suele ser folklórico (con más frecuencia que en las letrillas independientes). El que cito a continuación está en la Sexta parte de la *Flor* (*Las fuentes*, t. 7, fols.º 408 v.º ss; *Rom. general*, núm. 486):

“Junto a esta laguna,
cuyo seno grande
aguas diferentes
recibe y reparte,
aquí do las fuentes
mezclan sus cristales,
después que del monte
despeñadas caen,
aquí mi querido,
testigo este sauce,
a mi cautiverio
dio sus libertades.

Mas como Juanilla
perdido le trae,
huye de mis ojos
por extrañas partes.
Si respetos justos
no fueron bastantes
para divertirme,
habré de buscarle.
Correré los montes,
cercaré los valles:
quien desea, ruegue,
quien busca, no pare.”

Con esto la niña
de la vega vase,
y a sus pensamientos
cantó quejas tales:

*Por el montecillo sola
¿cómo iré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?*

Soledad me guía,
llévanme desdenes
tras perdidos bienes,
que gozar solía.
Con tal compañía
¿cómo iré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?

Deslúmbrenme antojos,
y apenas diviso
la tierra que piso,

que es mar de mis ojos.
A buscar voy despojos
de mí fe:
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?

Hallaré contento
al que busco triste;
veré que resiste
al amor su intento.
Ciego va mi pensamiento,
y sigo-lé:
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?

Serán los jarales
mi amparo seguro;
cualquier robre duro
sentirá mis males.
Sola por peligros tales
pasaré:
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?

Como puede verse, se trata de una especie de *ensalada* simplificada. Además, se escriben en esta época verdaderas ensaladas y "ensaladillas" de diversos tipos y formas. Solían consistir en el relato de una boda rústica, minuciosamente descrita, como la extensa ensaladilla de 195 versos incluida en el manuscrito 3924 (fols. 63 r^o-68 r^o) de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la cual entresaco algunos fragmentos:

Cantar quiero con primor,
si no me falta el aliento,
no damas, armas y amor,
sino el dulce casamiento
de Antona con Juan pastor,

los cuales se enamoraron
vareando el aceituna
y en casarse concertaron
y al amor y la fortuna
muy propicios los hallaron.

.....

Para el día de la boda
convidaron los señores,
el concejo y regidores,
el cura y la gente toda
de aquellos alrededores.

Vino Pedro del Collado,
que fue antaño menseguero,
Bastían Sánchez, el vaquero,
Pero Díaz el casado
y Gil el casamentero.

Trujeron para almorzar
dos menudos de ternera,
dos piernas a medio asar
de una vaca paridera,
la más gorda del lugar.

.....

Menga, Toribia y Pascuala
dicen que se empiece luego
y que se muestre la gala
en el dulce baile luego
de la más linda zagala.

En esto entró Pingarrón
con su salterio lozano,
y ellas, en oyendo el son,
asiéronse de la(s) mano(s)
a modo de precisión.

Menga, que es la resabida,
y era guía del bailar,
comenzó luego a cantar
con voz alta y muy erguida,
a huer de Galapagar:

*La que tiene el marido pastor
grave es su dolor:*

*La que puso su cuidado
en sujeto de la sierra,
bien es que muera en la guerra
de amor tan mal empleado;
y la que vive en estado
do el morir sería mejor,
grave es su dolor.*

Luego Andrés de Palomilla,
zagal discreto y chapado,
cantó con son entonado
un cantar que oyó en Sevilla
un día que fue al mercado:

*Miraba la mar
la mal casada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.*

*Descuidos ajenos
y propios gemidos
tiene[n] sus sentidos
de pesares llenos.
Con ojos serenos
la mal casada,
que miraba la mar
[cómo es ancha y larga].*

*Muy ancho es el mar
que miran sus ojos,
aunque a sus enojos
bien puede igualar.
Mas por se alegrar,
la mal casada
que miraba [la mar
cómo es ancha y larga].*

Bastían Sánchez, que esto oyó
—que es hombre para burlar—,
los brazos se arremangó
y al momento comenzó
a decir este cantar:

*Oxte, morenica, oxte,
oxte, morena.*

*Morena, la tan garrida,
si sos contenta y servida
que por vos pierda la vida,
tendrélo por buena estrena.
Oxte, morena.*

Comenzaron de reír
de la canción tan aguda.
Pascuala no quedó muda,
que dijo: —Yo he de decir
del Amor, no pongáis duda:

*Por encima de la oliva
mírame el Amor, mira.*

*Con el rostro muy airado
y su cabello dorado,
una flecha me ha arrojado
con el arco que las tira.
Mírame el Amor, [mira]...¹⁹*

¹⁹ Sospecho que este género de ensaladas que describen bodas aldeanas es creación de Pedro de Padilla, el cual incluye algunas de ellas en su *Tesoro de varias poetas* (1575) y en su *Romancero* (1583). Padilla escribe a caballo entre las dos etapas, y creo que, en efecto, sus poesías ocupan una posición intermedia.

Así la ensalada sigue siendo un valioso arsenal de cantarillos folklóricos; encontramos buen número de ellos en las ensaladillas de Gabriel Lasso de la Vega (*Manojuelo de romances*, 1601).

La poesía religiosa de este período acogerá la lírica folklórica con más entusiasmo que la poesía profana, y con mayor asiduidad que la poesía religiosa de la etapa anterior. En los últimos años del siglo xvi y los primeros del xvii se publican varios cancionerillos con villancicos devotos de carácter notablemente popularizante: el *Cancionero de Nuestra Señora* (1591), el *Cancionero* de Francisco de Ocaña (1603), los pliegos sueltos de Esteban de Zafra, Francisco de Ávila, Lope de Sosa, Francisco de Velasco, etc.; pero, en líneas generales, esos villancicos continúan el estilo de los escritos antes de 1580. La nueva época creará su propio estilo de lírica religiosa popularizante; sus máximos exponentes serán poetas de primera magnitud como Lope y Góngora, y poetas menores como el delicado fray Joseph de Valdivielso o como Alonso de Ledesma y Miguel Toledano.

El estilo nuevo, por lo demás, se vaciará a menudo en moldes viejos, como el del villancico con estribillo amatorio de carácter popular al cual las coplas vienen a dar un sentido religioso. Es característico este gracioso poemita de Valdivielso:

*Si queréis que os enrame la puerta,
alma mía de mi corazón,
si queréis que os enrame la puerta,
vuestrós amores míos son.*

Si queréis que os enrame la
[puerta,
alma mía de mi corazón,
dejádmela abierta,
veréisla cubierta
de rosas y flores,
de letras y amores,
y en ella plantado,
por mayo clavado,
el árbol de vida,
adonde en comida
a todos me doy.

Si queréis que os enrame ...

Si queréis que os enrame la
[puerta,
alma mía de mi corazón,

que soy, os aviso,
flor del paraíso,
que son de claveles
mis labios fieles,
y de maravillas
mis rojas mejillas,
que a veros asisto
con ojos de Cristo,
que piadosos son.

Si queréis que os enrame ...

Si queréis que os enrame la
[puerta,
alma mía de mi corazón,
seré un girasol,
buscando mi sol;
veréis en la calle

el lirio del valle,
la rosa nativa,
la piadosa oliva,
y en vuestro desmayo

seré galán Mayo
y vuestro amador.

*Si queréis que os engrame . . .*²⁰

Técnica vieja es también la de las contrahechuras a lo divino, en general manejadas ahora con más gracia:

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

Que de noche le mataron
al Caballero,
a la gala de María,
la flor del cielo.

(LOPE DE VEGA)

De la nueva escuela proceden, en cambio, los romances y romancillos devotos con intercalaciones líricas populares, y las ensaladillas, que a veces son versiones a lo divino de ensaladillas profanas, y que a menudo se presentan en forma dialogada, como ésta de Góngora:

Gil

No sólo el campo nevado
yerba producir se atreve
a mi ganado,
pero aun es fiel la nieve
a las flores que da el prado.

Gil

Ve, Carillo, poco a poco;
mira que
ahora pisó tu pie
un narciso, aquí más loco
que en la fuente.

Carillo

¿De qué estás, Gil, admirado,
si hoy nació
cuanto se nos prometió?

Carillo

Tente, por tu vida, tente,
y mira con cuánta risa
el blanco lilio en camisa
se está burlando del hielo.

Gil

¿Qué, Carillo?

Gil

Lástima es pisar el suelo.

Carillo

Toma, toma el caramillo
y ven cantando tras mí:

*Por aquí, mas ahí, por allí
nace el cardenico alhelí.*

Carillo

Písalo, mas como yo:
queditico.

*Pisaré yo el polvico
menudico;*

²⁰ *Romancero espiritual* [1612], Madrid, 1880, pp. 25-27.

*pisaré yo el polvó,
y el prado no.*

Gil

¿Oyes voces?

Carillo

Voces oyo,
y aun parecen de gitanos.
Bien hayan los avellanos
de este arroyo,
que hurtado nos los han.

Gil

Al Niño buscando van,
pues que van cantando de él
con tal coro:

*Támaraz, que zon miel y oro,
támaraz, que zon oro y miel.*

*A voz, el cachopinito,
cara de roza,
la palma oz guarda hermosa
del Egito.*

*Támaraz, que zon miel y oro,
támaraz, que zon oro y miel.*

Carillo

¡Qué bien suena el cascabell!

Gil

Grullas no siguen su coro
con más orden que esta grey.

Carillo

Cántenle endechas al buey
y a la mula otro que tal,
si ellos entran el portal.

Gil

Halcones cuatreros son
en procesión.

Carillo

Ya las retamas se ven
del portal entre esos tejos.

*Míroos desde lejos,
portal de Belén,
míroos desde lejos,
parecéisme bien...²¹*

Valdivielso y Ledesma son los principales autores de ensaladillas al nuevo estilo; en segundo término están fray Gaspar de los Reyes y Miguel Toledano. (Cronológicamente entran también dentro de este período las ensaladas del novohispano Fernán González de Es-lava, que por su estilo y técnica pertenecen, sin embargo, a la primera etapa). Alonso de Ledesma, además de servirse en muchos poemas religiosos de cantarcillos arcaicos, escribió toda una serie de composiciones (casi siempre romances con letrilla intercalada) sobre rimas que acompañan juegos infantiles, rimas a las cuales dio un sentido alegórico (*Juegos de Nochebuena moralizados a la vida de Cristo...*, 1611). Más tarde, Gómez Tejada de los Reyes imitará su ejemplo.

²¹ *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, New York, 1921, t. 2, pp. 231-235. Es evidente la relación de este tipo de ensaladas con los complejos villan-

Hemos visto sumariamente cómo se aprovechan los antiguos cantares del pueblo en la poesía lírica, profana y religiosa, a partir de 1580. Pero el provecho más hondo y significativo que toda esa escuela lírica sacó de la poesía folklórica radica, como ya apuntábamos, en la creación de nuevas formas poéticas, de nuevos géneros que, arrancando de esa poesía, toman un rumbo diferente y descubren mundos insospechados. Ahí está el verdadero "popularismo" de esta época, cuyo alcance y cuyas múltiples manifestaciones están todavía por estudiarse.

Teatro.—La dignificación literaria de la canción lírica popular alcanza su máxima expresión en el teatro de la gran época. Lo que en Gil Vicente había sido descubrimiento personal y casi único, será ahora costumbre y casi norma del género. La lírica musical de tipo popular se convertirá prácticamente en uno de los elementos constitutivos de la comedia, del auto sacramental y de algunas formas menores como el entremés y el "baile". Que esto pudiera ocurrir, se debió, sin duda, a Lope de Vega. Lope —dice Henríquez Ureña— "incorporó en el teatro toda la poesía del pueblo"; y además de la poesía del pueblo, la que él y sus seguidores crearon en el estilo popular antiguo, lo mismo que en ese nuevo estilo popularizante antes mencionado. Casi todas las formas líricas en metros breves incluidas en las *Flores de varios romances* —las letrillas, los romances y romancillos con estribillo o con una letra intercalada, las ensaladas, las seguidillas— pasan a formar parte del teatro profano y del religioso, y con ellas los cantares populares. Por otra parte, el teatro da acogida a formas no representadas en los cancioneros, notablemente a los desarrollos con estribillo intercalado, de evidente raigambre folklórica:

*Deja las avellanicas, moro,
que yo me las varearé;
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.*

*Al agua de Dinadamar,
que yo me las varearé;
allí estaba una cristiana,
que yo me las varearé;
cogiendo estaba avellanas,
que yo me las varearé.
El moro llegó a ayudarla,
que yo me las varearé;*

cicos religiosos del siglo xvii que hallarán su culminación en Sor Juana Inés de la Cruz.

y respondióle enojada:
Que yo me las varearé.

*Deja las avellánicas, moro,
 que yo me las varearé;
 tres y cuatro en un pinpollo,
 que yo me las varearé...²²*

Este cantar nos muestra cómo también la temática se ha enriquecido. El teatro dignifica, por primera vez, los cantos de segadores, espigadoras, viñadores, los cantares de bienvenida, las canciones asociadas con bodas, bautizos y toda clase de fiestas populares. Frecuentemente esos cantares van acompañados de baile y de música instrumental, y se intercalan en escenas de celebraciones aldeanas; pero no sólo: son muchas más las situaciones en que entran los elementos lírico-musicales, y muy variadas las funciones que desempeñan dentro de la economía total de la obra: como *leitmotiv*, para dar color local (como en los casos citados), para crear un vago ambiente de fondo, para comentar los sucesos acaecidos o presagiar los venideros, y muchas otras.

Después de Lope, es Tirso de Molina el dramaturgo que mayor uso hace de canciones populares en la comedia; le sigue de lejos Vélez de Guevara. Rojas Zorilla, Mira de Amescua, Andrés de Claromonte no las emplean sino ocasionalmente. En el auto sacramental sobresale, con mucho, Valdivielso; en segundo lugar está Lope; en tercero, Calderón y Gómez Tejada de los Reyes. Del teatro breve hay que citar sobre todo los entremeses de Cervantes y los anónimos, los bailes de Quiñones de Benavente, Francisco Bernardo de Quiroz y otros autores anónimos.

Otros géneros.—La novela de esta época, como la de la etapa anterior, sólo muy de vez en cuando inserta cantares populares; se trata casi siempre de citas, como en el siguiente pasaje de la *Pícara Justina* (ed. Puyol, t. 2, p. 86):

El camino de la romería no es muy bueno, pero la compañía lo era... No pude a la ida despabilar mucho la lengua, porque el sueño me hacía hacer mucha pavesa; si no fuera que mi picarillo de cuando en cuando me soliviaba con un cantarrito que decía:

*No durmáis, ojuelos verdes,
 que por la mañanita lo dormiredes,*

²² Lope de Vega, *El villano en su rincón*, III.

bien creo que la romera diera un par de romeradas en aquel suelo de Jesucristo.

Es interesante la inédita novela pastoril *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo* (manuscrito 189 de la Biblioteca Nacional de Madrid), que intercala buen número de canciones tradicionales; algunas aparecen también en el *Pastor peregrino* (1608) del portugués Rodrigues Lobo.

Donde la segunda etapa de la dignificación lleva gran ventaja a la primera es en el interés humanístico, no porque haya abundancia de autores y obras que recojan textos y testimonios, sino por la gran importancia que para el folklore poético han tenido tres escritores: Rodrigo Caro, cuyo tratado *Días geniales o lúdricos* (1626) describe un sinnúmero de juegos infantiles, incluyendo las rimas que los acompañan; Sebastián de Covarrubias, que en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) documenta muchas voces con "cantarcillos triviales" ("yo no me desdeño, cuando viene a propósito, de alegarlos para comprobación de nuestra lengua", dice *sub voce* "cerca"); y, el más importante para nosotros, Gonzalo Correas.

Verdadero folklorista *avant la lettre*, este helenista de Salamanca recogió varios centenares de canciones populares que incluyó entre los "refranes, frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana" que integran su riquísimo *Vocabulario* (c. 1630), y con los cuales ilustró su exposición gramatical y su estudio de las formas métricas en el *Arte de la lengua española castellana* (1625). Correas se admira a cada paso de que las gramáticas y artes poéticas no hagan caso de las coplillas que compone y canta la "gente vulgar".²³ Verdad es que ya Rengifo en su *Arte poética* (1592), y López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596), se habían ocupado brevemente de ciertas formas de métrica popular, y que en 1614 Ambrosio de Salazar había aducido algunos cantarcillos en su *Espejo general de la gramática*; pero no cabe duda de que el caso de Correas es absolutamente excepcional en esa época; habrán de pasar más de dos siglos para que se emprenda un acopio y un análisis métrico sistemáticos de la poesía folklórica como los que él supo llevar a cabo.

A no ser por Gonzalo Correas, muchos cantarcillos no consignados en ninguna otra fuente se habrían perdido de manera irremisible. Porque, de un lado, el pueblo mismo iba ya sustituyendo por las nuevas seguidillas y coplas sus antiguas canciones (algunas sobreviven como por milagro en zonas marginales y arcaizantes), y porque, de otro lado, no tardaría en decaer el interés de los literatos por esas

²³ Véase su *Arte*, ed. E. Alarcos García, Madrid, 1954, *passim*.

producciones: quedarían relegadas a ciertos géneros menores de la poesía lírica (villancicos religiosos) y del teatro (mojigangas y bailes), que todavía en la segunda mitad del siglo xvii y durante el siglo xviii incorporan de vez en cuando alguna que otra muestra del antiguo arte lírico popular.

La dignificación de la canción popular es un fenómeno común a toda la cultura renacentista europea. En Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, los escritores se complacen en utilizar los cantares folklóricos, en formas a menudo parecidas a las comunes en España. Parece, sin embargo, que ningún país dio a esa tendencia el riquísimo y múltiple desarrollo que alcanzó en la Península ibérica; en ninguno lo popular hundió sus raíces tan profundamente en la poesía y en el teatro. El estudio cabal de la literatura española del Siglo de Oro, sobre todo en esos dos aspectos, no es concebible sin un análisis de sus elementos folklóricos, análisis que debe realizarse mucho más a fondo y con mayor detalle de lo que ha sido posible en esta rápida ojeada de conjunto.

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.