

## SOBRE LOS CANTARES POPULARES DEL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

El *Cancionero musical de Palacio*, compilado en época de los Reyes Católicos<sup>1</sup>, es una joya de inapreciable valor, no sólo por su música, sino también por la poesía que contiene; sobre todo, por los abundantes textos poéticos de raíz popular, que ahí hacen su primera gran aparición. Nada menos que ciento quince poemitas populares del *CMP* he recogido en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*<sup>2</sup>. Una y otra vez constatamos con sorpresa que el *CMP* contiene *in nuce* casi todo el cancionero popular que después irá apareciendo en las fuentes musicales y literarias, en las colecciones de refranes y obras lexicográficas, en tratados como el de Francisco Salinas sobre la música o el de Gonzalo Correas sobre gramática, etc., etc.

Ahí, en el *CMP*, se registraron por vez primera muchas canciones divulgadísimas en ese tiempo, como "Aquel

<sup>1</sup> El manuscrito original del *Cancionero musical de Palacio* (*CMP*), copiado posiblemente entre 1505 y 1521, se encuentra en la Biblioteca Real de Madrid, ms. 1335. Su primera edición se debió al gran musicólogo y músico Francisco Asenjo Barbieri, quien lo publicó con el título de *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, en Madrid, en 1890. Con el título con el que se le conoce actualmente fue publicado por Higinio Anglés y José Romeu Figueras en *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, ts. II, III, IV-1 y IV-2, entre 1947 y 1965 (ver bibliografía).

<sup>2</sup> Abreviaré con la inicial *C.* Frente a los 115 cantares populares del *CMP* contenidos en *C.*, son muy pocos los que proceden de otros cancioneros musicales estrictamente contemporáneos, como el *Cancionero musical de la Colombina* (trece), el de Elvas (nueve), el ms. M. 454 de Barcelona (siete).

pastorcico, madre, / que no viene..." (C 568 A) o "Estas noches atán largas / para mí..." (C 585 A) o "Pásame, por Dios, barquero..." (C 951). Y también se registraron una serie de maravillosos cantares únicos, que no conoceríamos si no fuera por el *CMP*: "Al alba venid, buen amigo..." (C 452), "Ay, que non hay..." (C 496), "Por vos mal me viene..." (C 357), "Mano a mano los dos amores..." (C 1), "No querades, fija, / marido tomar..." (C 221), "Meus olhos van per lo mare..." (C 533), "Miño amor, dexistes "¡ay!..." (C 442), "Paséisme aor'allá, serra-na..." (C 987), "Pues bien, ¡para ésta!..." (C 175), "Rodrigo Martines..." (C 1921), "Pero Gonçales..." (C 1993) y varios otros más.

Ya elogiaba Barbieri, refiriéndose a las poesías populares del *Cancionero*, las "composiciones de encantadora naturalidad y de verdadero valor poético", tan diferentes de "los conceptos alambicados de los pseudoamadores cortesanos" que dominan en los poemas del cancionero<sup>3</sup>. A más de cien años de distancia, aunque hemos aprendido a comprender y apreciar la lírica cortesana de esa época, somos muchos los que seguimos valorando más las cancioncillas populares, o sea, que, en el fondo, seguimos compartiendo el gusto literario de Barbieri. Claro que hoy —después de Menéndez Pidal y Henríquez Ureña, de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, de Romeu Figueras, Alín y Sánchez Romeralo, entre otros— sabemos sobre la antigua lírica popular gran número de cosas que en tiempos de Barbieri no se adivinaban siquiera.

También sentimos hoy la necesidad de hilar más delgado; ante todo, de precisar qué entendemos por el ambiguo y escurridizo término de *popular* y de qué estamos hablando realmente al referirnos a "canciones populares". Decía Barbieri que para la época del *Cancionero* no cabe, en rigor, la distinción entre la canción lírica cortesana y la popular, "pues por lo general, todas las

<sup>3</sup> Ed. de Buenos Aires, Schapire, 1945, p. 11.

clases sociales se confundían en un mismo sentimiento, cantando, ya la canción sería cortesana, o ya el romance, o el villancico o el cantarcillo populares<sup>4</sup>. Sólo en la ejecución musical, dice, había diferencia. Esta idea —muy siglo xix— de una sociedad antigua en que, al cantar y poetizar, todas las clases compartían los mismos sentimientos<sup>5</sup>, ya no puede defenderse hoy, por lo menos en lo referente a las culturas occidentales anteriores al siglo xx. El mundo de la cultura dominante ha sido uno, el de las culturas dominadas, otro, por más intercambios que haya habido siempre entre ellos.

En la Edad Media hispánica la lírica dominante era, por supuesto, la de la aristocracia; en el otro extremo de la escala social vivían las canciones populares, aquellas que cantaban los trabajadores del campo: campesinos y pastores, campesinas y pastoras, artesanos, vendedores, o sea, cuantos integraban en aquel tiempo la población rural humilde. Las cantaban durante sus faenas diarias, lo mismo que en sus ratos de ocio, y a su son bailaban en las fiestas. Eran canciones transmitidas oralmente de generación en generación, siempre en un proceso de variación dinámico; canciones creadas y recreadas de acuerdo con patrones musicales y poéticos que formaban parte del patrimonio cultural de la colectividad. Ese patrimonio, como ya he apuntado, era en los siglos xv y xvi radicalmente distinto del de la cultura aristocrática contemporánea<sup>6</sup>.

Como es sabido, una moda que en España se inicia en la segunda mitad del siglo xv lleva a esas canciones populares a los recintos de la aristocracia. De pronto, las damas y los caballeros están escuchando canciones populares en versión culta, polifónica, gozando del nuevo registro que

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>5</sup> Cf. FRENK, *Las jarchas mozárabes*, 2ª ed., pp. 14-15 y notas 20, 21.

<sup>6</sup> Cf. FRENK, "Lírica aristocrática y lírica popular"; "Lírica tradicional y cultura popular".

había venido a enriquecer su arte musical. Los estudiosos de la literatura debemos preguntarnos cuál sería la percepción que esos cortesanos tenían de las cancioncillas populares *en cuanto poesía*. Siempre he pensado que ellos, de hecho, no la consideraban poesía<sup>7</sup>. La moda de la canción popular parece haber sido en esos sus comienzos una moda netamente musical; lo que cautivó a los músicos de corte y a su público fueron las melodías y los ritmos de las canciones que cantaba el pueblo, no su letra; si la copiaron fue porque ésa era la letra asociada a tal o cual melodía, no porque la valoraran en sí y por sí.

Para comprobar la verdad de esta hipótesis, basta ver la definición que de poesía daba Juan Alfonso de Baena, a mediados del siglo xv:

Es arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil engeño, que la non puede aprender [...] salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones, [...] e tal que aya visto e oýdo e leýdo muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes e aun que aya cursado cortes de rreyes [...], e finalmente, que sea noble fydalgo e cortés<sup>8</sup>.

Tanto la lírica popular de ese tiempo como el género épico-lírico (el romancero) estaban ciertamente a cien leguas de tal concepción. Por la misma época, el Marqués de Santillana sí incluía los romances y cantares dentro de su clasificación de la poesía, pero en el grado más bajo: para él, después de la poesía "sublime" (la de los poetas griegos y latinos) y de la "mediocre" (en lengua vulgar, pero obra de poetas de renombre), venía, en último lugar, la compuesta por juglares y poetas populares; recordemos su famosa frase:

<sup>7</sup> Cf. FRENK, *Entre folklore y literatura*, pp. 31-32; *Estudios sobre lírica antigua*, pp. 50-51, y "Música y poesía en el Renacimiento español", pp. 37-38.

<sup>8</sup> *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 1851, p. 9.

Ínfimos son aquellos que, sin ningún orden, regla, nin cuento, façen estos romançes e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran<sup>9</sup>.

“Poesía”, entonces, pero estética y socialmente desdeñable.

Medio siglo después, nos encontramos con un hecho que prueba eso mismo: el riquísimo *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), que recoge la poesía castellana de tiempos de los Reyes Católicos, no incluye villancicos de raíz popular. Entonces, si en el contemporáneo *Cancionero musical de Palacio* hay tantos cantares populares, es, sin duda, por el gusto que suscitaron sus melodías y por la afición de los músicos cortesanos a construir sobre ellas composiciones polifónicas. El texto iba ahí en calidad de apéndice, y muchas veces, truncado.

En nuestro *Cancionero*, como en casi todas las recopilaciones poéticas de los siglos XVI y XVII, lo normal es que de las cancioncitas populares sólo aparezca el estribillo inicial (que entre el pueblo solía ser cantado por el coro), mientras que la “glosa” popular, o sea, las “coplas”, las estrofas que desarrollaban el estribillo (originalmente cantadas por solistas) ha sido sustituida por otras estrofas, compuestas *ad hoc*, generalmente en el estilo de la lírica cortesana. He aquí dos pequeños ejemplos<sup>10</sup>: el cantarcillo popular

A tierras ajenas  
¿quién me trajo a ellas? (CMP 362)

debe de haber tenido su glosa también popular; pero en el *CMP* lleva cuatro estrofas en estilo cortesano, una de las cuales dice así:

<sup>9</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA, “Prohemio e carta”, p. 7.

<sup>10</sup> Citaré los textos por la edición de J. Romeu Figueras, de 1965.

Congoxas, sospiros  
 y lágrimas tristes  
 me fuerçan deziros  
 el mal que me distes,  
 pues que consentistes  
 que crezcan mis penas.

Otro estribillo antiguo y popular reza:

Con amores, mi madre,  
 con amores m'adormí (CMP 335);

en el *Cancionero* continúa de esta manera:

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

Estas estrofas compendian ciertos conceptos y modos de expresión de la poesía española del amor cortés, que tan admirablemente ha estudiado Rafael Lapesa: el profundo sufrimiento del amante por la crueldad de su amada; el Amor personificado; los conceptos de "fe", "servir", "favor", etc.

En nuestro cancionero varias de esas nuevas glosas son tan pobres, estéticamente hablando, que podemos suponerlas improvisadas por músicos que no eran a la vez poetas. Así, el músico que armonizó

No puedo apartarme  
 de los amores, madre,  
 no puedo apartarme (CMP 361)

reemplazó la glosa arcaica, de la cual después el gran polifonista Juan Vásquez conservaría el fragmento "María y Rodrigo / arman un castillo" (C 247 B), por la poco inspirada estrofa

Amor tiene aquesto  
 con su lindo gesto,  
 que prende muy presto  
 y suelta muy tarde.

Se producía, pues, un texto híbrido —estribillo popular, glosa culta—, y bien mirado, tal “hibridación” correspondía en cierto modo a la de la parte musical, donde la melodía popular había quedado como “envuelta” por el arreglo polifónico culto. Como he dicho en otro sitio, “cuando la poesía cortesana [...] abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa pudo ya figurar dignamente al lado de damas y caballeros. Los músicos hicieron otro tanto: aceptaron la sencilla melodía, pero la revistieron de galas polifónicas”<sup>11</sup>. La diferencia está en que en nuestro cancionero la polifonía tiene más calidad artística que el texto de muchas de tales glosas de nueva invención.

Junto a éstas, hay en el *Cancionero* unas treinta glosas, o fragmentos de glosas, que sí son, sin duda alguna, antiguas y populares. Por ejemplo la de “¡Ay, que non era, mas ay, que non hay...!” (CMP 269); la de “Gritos daban en aquella sierra...” (CMP 15); la de “Buen amor, no me deis guerra...” (CMP 238), etc. Quizá en esos casos el polifonista mantuvo el texto original —¡y qué bueno que lo hiciera!—, por pereza de componer otro nuevo. Unas cuantas décadas después, ya los músicos —un Juan Vásquez, los anónimos polifonistas del *Cancionero de Upsala*, los vihuelistas— valorarían, junto a la melodía, la letra de los cantares populares, y conservarían *deliberadamente* los textos de las glosas antiguas<sup>12</sup>, y es gracias a ellos y al

<sup>11</sup> *Estudios sobre lírica*, pp. 271-272.

<sup>12</sup> Para todo esto, véase *Estudios*, pp. 57, 272, y “Música y poesía...”.

*CMP* que conocemos la mayoría de las glosas populares que se han conservado.

Siempre surge la pregunta —perfectamente válida y aun necesaria— de cómo podemos *nosotros* reconocer en los cancioneros musicales de la época las glosas y también los estribillos que procedían del folklore, puesto que no hay testimonios directos de esas canciones, tal como las cantaban los aldeanos. En el riquísimo repertorio de poemas líricos del *CMP* —prescindo ahora de los romances— hay una gran variedad de estilos poéticos: predominan —ya lo sabemos— los poemas amorosos cortesanos, con su característica gravedad, melancolía y sofisticación conceptual. Al lado de ellos encontramos canciones de amor nada o poco cortesanas, más ligeras, con toques de humor, pero que evidentemente no son de raíz popular; hay, por otra parte, muchos poemas amorosos pastoriles, al estilo de Juan del Encina, también ligeros y a veces chuscos, que tampoco derivan del folklore; hay luego poesías que podemos llamar popularizantes, de varios tipos, que suelen imitar hasta cierto punto las canciones que cantaban las gentes del campo; y, finalmente, ahí están las letras de los estribillos antiguos y populares, ya con sus glosas originales, ya, las más veces, con estrofas compuestas en alguno de los varios estilos mencionados. Entre estos estilos no existen propiamente fronteras claras ni fijas. Jorge Rubió Balaguer ha hablado de “injertos de [...] variadas especies en el tronco de la canción cortesana”<sup>13</sup>. La imagen es buena, porque, en efecto, las savias de los variados injertos muchas veces se mezclaban y confundían.

¿Cómo, entonces, distinguir, entre tanto “injerto”, las poesías que real y verdaderamente cantaba la gente humilde del campo? Todo el mundo, casi, ha creído reconocerlas, a base de intuición, y, en principio, debemos fiarnos de ella; pero la verdad es que cada estudioso

<sup>13</sup> RUBIÓ BALAGUER, “La nota popular”, p. xiv.

considera “populares” canciones diferentes. Veamos, por ejemplo, cómo califica Rubió Balaguer dos cantarcillos que muchos hemos considerado antiguos y populares: el arcaico estribillo

A sombra de mis cabellos  
se adormió:  
¿si le recordaré yo? (*CMP* 360)

“fue sin duda obra de un refinado” que luego se tradicionalizó (p. x), y

Ya cantan los gallos,  
buen amor, y vete:  
cata que amanece (*CMP* 155)

es una “muestra, muy exquisita, de la calidad que podían conseguir los poetas cultos remedando formas tradicionales” (p. xii).

Parece que a estas alturas podemos proceder ya con cierta mayor seguridad —no con una seguridad total— en la determinación de las poesías de origen popular<sup>14</sup>. Aparte de la indispensable intuición, debemos aplicar el análisis, comparando, temática y formalmente, las canciones que en el *CMP* parecen proceder del folklore con los demás poemitas de carácter popular recogidos en las fuentes renacentistas y posrenacentistas; porque la congruencia en los recursos poéticos nos da una clave fundamental. Y hay otras pruebas más, como la supervivencia en la tradición oral de hoy: varias canciones que sólo (o casi sólo) se recogieron en el *Cancionero musical de Palacio* se siguen cantando en zonas, generalmente arcaizantes, de habla española, portuguesa o sefardí. Por ejemplo, en Miranda de Douro se canta

<sup>14</sup> Cf. FRENK, “La autenticidad folklórica...”, en *Estudios*, pp. 115-136.

A la selombra de mi cabello  
un galán se ancostó...

reliquia del ya citado cantarcillo "A sombra de mis cabellos..." (CMP 360)<sup>15</sup>. Los judíos marroquíes recuerdan aquel

Con amores, mi madre,  
con amores m'adormí (CMP 335),

pues cantan "Con amor, madre, / con amor me iré a dormir" (cf. C 268), mientras que los asturianos han adaptado "Entra mayo y sale abril", con la glosa que sólo aparece en el CMP (núm. 76; cf. C 1270 B), a una costumbre popular y bailan al son de

Entra mayo y sale abril,  
los mayuques han venir.  
Entra mayo con las flores,  
sale la Virgen de los Dolores...<sup>16</sup>.

En los ejemplos aducidos es evidente que se trataba de canciones que cantaba el pueblo, que sólo fueron puestas por escrito esporádicamente y que siguieron viviendo entre el pueblo en "estado latente", hasta ser recogidas en nuestros tiempos por los folkloristas.

Esto, en cuanto a cantares individuales; en cuanto al repertorio popular en su conjunto, lo podemos reconocer porque contrasta, en aspectos fundamentales, con los demás tipos y estilos. Por ejemplo, la lírica cortesana es una lírica masculina; ahí la mujer no tiene voz, no existe como sujeto; en cambio, las antiguas canciones populares españolas, como las francesas y alemanas de la Edad

<sup>15</sup> Figura en MOURINHO, *Cancioneiro tradicional*, p. 491. Agradezco el dato a Manuel da Costa Fontes. Como otras muchas, esta supervivencia, que no figura en el *Corpus* (núm. 453), aparecerá en el *Nuevo corpus* que estoy terminando.

<sup>16</sup> Cf. ALÍN, *El cancionero español*, pp. 153 ss.

Media, se caracterizan por el predominio de la voz de mujer<sup>17</sup>; es ella la que habla en muchas de aquellas composiciones del *CMP* que también por otros motivos podemos considerar populares: “A los baños del amor / sola me iré...” (*CMP* 149), “Garridica soy en el yermo, / ¿y para qué...?” (*CMP* 231), “No me le digáis mal, / madre, a fray Antón...” (*CMP* 391), “Perdí la mi rueca...” (*CMP* 253), “Enemiga le soy, madre...” (*CMP* 3, 4, 311), “Aquel caballero (gentilhombre, pastorcico), madre...” (*CMP* 329, 350, 327, 311). En muchas canciones populares, femeninas o masculinas, encontramos asimismo una concepción nada “cortesana” del amor, lo mismo que un desenfado y una libertad que no existen en las composiciones de la aristocracia; recordemos:

Buen amor, no me deis guerra,  
que esta noche es la primera... (*CMP* 1663),

Queredme bien, cavallero,  
casada soy, aunque no quiero (*CMP* 173),

Viejo malo en la mi cama  
por mi fe, no dormiré (*CMP* 455)

y otras muchas.

Con la radical seriedad que caracteriza a las canciones del amor cortés contrasta el júbilo sin recato, la alegría sin tapujos y aun la abierta obscenidad de tantas canciones populares del *CMP*: canciones de comadres borrachas (“Por beber, comadre, / por beber...”, *CMP* 235), de mozas disolutas (“Está queda, loca, / cabe la rropa, / cabe la bolsa del abad...”, *CMP* 213; “Dale si le das, / mozueta de Carasa...”, *CMP* 131), de casadas hartas de su marido impotente (“Si avéis dicho, marido, / esperá, diré yo lo mío...”, *CMP* 384); canciones anticlericales (“D’aquel fraire flaco y cetrino...”, *CMP* 255; “El abad que a

<sup>17</sup> Cf. FRENK, “La canción popular femenina”.

tal ora anda...”, *CMP* 407). Ahí está también lo que Mi-jail Bajtín llamó el realismo grotesco de la plaza pública: el pregón del cedacero y del calderero, aparentemente inocentes, cuya glosa toma el camino del requerimiento procaz (“Al cedaz, cedaz...”, *CMP* 371; “Caldero y llave, madona...”, *CMP* 249); el “Cucú, cucú, / ¡guarda no lo seas tú!...” (*CMP* 94 y 101), o esas dos canciones casi inconcebiblemente procaces que son “Calabaça, / no sé, buen amor, qué te faça...” (*CMP* 251), y “¿Si abrá en este baldrés / mangas para todas tres?...” (*CMP* 179).

Por otra parte, y en otro registro, vemos en las canciones populares del *CMP* (y de otras fuentes) una notable presencia de la naturaleza, ausente casi por completo de la lírica cortesana. Es una naturaleza a menudo cargada de arcaicos simbolismos, como veremos. Contrasta también la índole altamente discursiva, razonadora, de la lírica cortesana con la breve y rápida emotividad de la poesía popular —“¡Quién vos avía de llevar, oxalá! / ¡Ay, Fatimá!”—, poesía que dice las cosas de manera directa, sin las sutilezas y complicaciones de la lírica cortesana:

Fátima, la tan garrida,  
 levaros é a Sevilla,  
 teneros é por amiga.  
 ¡Oxalá!  
 ¡Ay, Fatimá! (*CMP* 116; *C* 458)

En cuanto a la versificación, decía Juan Alfonso de Baena que “el arte de la poetría e gaya çiençia” es don de Dios para

aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas e por sus consonantes e sýlabas e açentos...<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> *Cancionero de Baena, loc. cit.*

O sea, el poetizar aristocrático presupone un gran número de conocimientos técnicos y la habilidad para crear complicadas combinaciones estróficas y rítmicas, siempre dentro de una métrica regular y de ciertos moldes canónicos. En cambio, como bien decía el Marqués de Santillana, la poesía de “la gente de baxa e servil condición” se compone “sin ningún orden, regla, nin cuento”. En efecto, y aunque, como toda poesía, la popular también tiene sus “reglas”, las formas estróficas de la lírica popular son mucho más sencillas, y la métrica tiende a ser irregular o fluctuante.

Cuando en un cantar confluyen varios de los rasgos que, por contraste, podemos afirmar que son de carácter popular, nuestras dudas se esfuman.

No quiero ser monja, no,  
que niña enamoradica so (CMP 9)

forzosamente tiene que ser una canción popular; aun si no se nos conservara, con variantes, en otras versiones antiguas (C 210), aun si Francisco Salinas no hubiera constatado su carácter de “cantilena vulgatissima”, sabríamos, con toda seguridad, que ese poemita nació y se cantó entre gente humilde antes de pasar a la Corte. En él habla una mujer, una muchacha, que se rebela contra su familia y contra la autorizada institución del monacato, una niña que no tiene empacho en reconocer que ha nacido para el amor, cosa que habría sido escandalosa en una mujer de alto rango<sup>19</sup>. A ello se añade, por el lado de la forma, la combinación de dos versos de diferente medida (ocho y diez sílabas), la negación repetida, “no quiero ser monja, no”, el diminutivo “enamoradica”: todo conspira para que sepamos que ese dístico no puede

<sup>19</sup> Recordemos las palabras de Melibea en el Auto X de la *Celestina* (ed. D. S. Severin, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 154): “¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?”.

sino haber sido canción del pueblo (o, si acaso, un pastiche tan perfecto, que no cabe reconocerlo como tal).

“Al alba venid, buen amigo...” (CMP 7) sería aún más inconcebible como cantar cortesano de fines del siglo xv, no sólo por la voz femenina que, contra todas las reglas sociales, toma la iniciativa en el amor, no sólo por la utilización de varios metros (versos de 9, 6, 9, 8, 7 sílabas), sino por el arcaico paralelismo, aquí combinado con el también arcaico encadenamiento, como en tantas cantigas de amigo gallego-portuguesas.

Inconcebible como canción aristocrática, aquel

Meu naranjedo non ten fruta,  
mas agora ven:  
no me le toque ninguén (CMP 310),

y no únicamente por sus dos estrofas paralelas (“Meu naranjedo florido, / el fruto no l'es venido... // Meu naranjedo granado, / el su fruto no l'es llegado...”), sino también por su carácter simbólico, ajeno a la poesía típica de la Corte<sup>20</sup>. En efecto, encontramos aquí el viejo simbolismo del árbol del amor —naranja, olivo, manzano—, sin el cual no entenderíamos la canción<sup>21</sup>. Probablemente es, de nuevo, la mujer la que habla, la muchacha púber que anticipa, gozosa y temerosamente, su inminente madurez sexual: ‘mi naranjo ya florece y está a punto de dar frutos; mientras tanto, nadie me debe tocar’.

Reaparecen los frutos simbólicos —olivas, manzanas—, también en forma paralelística y encadenada, en

<sup>20</sup> El conocido “cosaute” “Aquel árbol que vuelve la foja” del almirante Diego Hurtado de Mendoza es una excepción total.

<sup>21</sup> En años recientes, la crítica les ha venido a dedicar cada vez más atención a los símbolos del antiguo folklore poético español. Remito, por dar sólo unos ejemplos, al hermoso libro de Eglá Morales Blouin, al de Olinger, y a mi reciente estudio *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*.

Tres morillas m'enamoran  
 en Jaén,  
 Axa y Fátima y Marién (*CMP* 24),

canción que tampoco podemos imaginar compuesta por un poeta de la Corte. Corrobora su carácter popular la existencia de una versión a lo divino de mediados del siglo xvi, encontrada no hace mucho:

Tres Marías m'enamoran  
 en Bethlén;  
 la madre de Dios también.

Tres Marías muy guarnidas  
 van a adorar al Mesías...

Tres Marías muy hermosas  
 yvan a cojer las rrosas, etc. (*C* 16 B, nota).

Además, esa antigua canción, hoy muy famosa, pero que sólo nos conserva completa el *CMP*, sobrevive, de manera asombrosa, en Bragança, Portugal, donde se canta de esta manera:

As meninas, todas tres Marias  
 foram-se a colher as andrinás.

As meninas todas tres Joanas  
 foram-se a colher as maçanas.

Quando lá chigaram,  
 acharam-nas colhidas.

Quando lá chigaram,  
 acharam-nas talhadas<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> LEITE DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro popular português*, t. 1, p. 284; también debo esta versión —que aparecerá en el *Nuevo corpus*— a Manuel da Costa Fontes.

Podríamos seguir explicando por qué otras canciones —“So ell encina, encina...”, por ejemplo, o “Mano a mano los dos amores” o tantas más— *tienen que* haber sido canciones populares. Conocemos a los cortesanos de aquel tiempo lo suficiente como para saber que nunca se le hubiera ocurrido a ninguno de ellos componer poemas como

...Salid, mi señora,  
de so'l naranjale,  
que sois tan hermosa,  
quemarvos á el ayre (*CMP* 59),

...Madre, la mi madre,  
el mi lindo amigo  
moricos de allende  
lo llevan cativo (*CMP* 269),

...Así os vea, cavallero,  
de la frontera venir  
como toda aquesta noche  
vos me la dexéis dormir (*CMP* 238).

Qué podía ser, si no arcaico y popular, el hermoso cantar paralelístico y encadenado

Por vos mal me viene,  
niña, y atendedme.

Por vos, niña virgo,  
prendióm'el merino.  
Niña, y atendedme.

Prendióm'el merino,  
áme mal herido.  
Niña, y atendedme.

Por vos, niña dalgo,  
prendióm'el jurado.  
Niña, y atendedme.

Prendióm'el jurado,  
áme lastimado.  
Niña, y atendedme (CMP 376).

La duda, se me dirá con toda razón, comienza con las muchas canciones que están como a medio camino entre lo popular y lo cortesano. Por su tema, "Vuestros amores é, señora, / vuestros amores é" (CMP 181) o "Vencedores son tus ojos, / mis amores, / tus ojos son vencedores" (CMP 286) o "Todos duermen, corazón, / todos duermen, y vos non" (CMP 172), y varias otras, podrían ser cortesanas. ¿Serán canciones "de tipo popular" compuestas por gente de la Corte, canciones de tema aristocrático en ropaje popular? Es posible: la moda popularizante produjo imitaciones y recreaciones, algunas de ellas, no tan perfectas que no se eche de ver la soldadura. Pero también debemos tener en cuenta que ya en la Edad Media hubo "filtraciones" de la cultura aristocrática hacia la cultura popular y que, a través de los juglares sobre todo, las concepciones del amor cortés se difundirían entre la población humilde. Motivos tan típicamente cortesanos como el 'matar (o herir) y morir de amor' o la mujer como fortaleza asediada por el amante aparecen en cantarcillos de carácter verdaderamente popular:

Torre de la niña,  
y date,  
si no, dart'é yo conbate (CMP 341),

Ojos morenicos,  
irm'é yo a querellar  
que me queredes matar (CMP 263),

Que bien me lo veo  
y bien me lo sé  
que a tus manos moriré (CMP 129).

Tan posible es, pues, que estas cancioncillas se remonten a la Edad Media como es posible que fueran compuestas o recreadas ya en el ambiente palaciego. Ahí surgieron otros híbridos de carácter más marcadamente cortesano, como

Vuestros ojos morenillos,  
que por mi desdicha ví,  
me hazen bevir sin mí (*CMP* 233),

o como

Gentilonbre enamorado,  
por servirme no penéis,  
que os perdéis i perderm'es (*CMP* 340).

Obviamente, los músicos cortesanos del Renacimiento no eran folkloristas, y no tenían por qué empeñarse en una reproducción fiel, ni de la música ni del texto que oían cantar entre la gente del pueblo. De ahí que surgieran retoques, reelaboraciones, pastiches y los cruces que hemos estado viendo: estribillo popular, glosa no popular; estribillo de tipo popular con temática cortesana, etc. Por el lado de la música está, desde luego, la armonización para varias voces y seguramente también ciertas manipulaciones de la melodía y del ritmo. Y aun hay otra dimensión más, que concierne tanto a la música como a la letra, a saber, la estructura poético-musical de las canciones populares: sospecho ahora que fue a veces manipulada por los músicos. Es ésta una cuestión a la que aquí, ya para terminar, sólo quiero aludir brevemente. En la Edad Media el pueblo español practicaba más géneros poético-musicales de los dos que aparecen en las fuentes renacentistas: el romance y el villancico. He podido comprobar, por ejemplo, que existían canciones, paralelísticas o no, sin estribillo inicial, acéfalas,

o sea, con estructura diferente del villancico; y también que había romances con un estribillo repetido cada cuatro versos<sup>23</sup>. Creo que ambos géneros fueron asimilados, de diferentes maneras, a las dos formas monopolíticas. Por otra parte, de los estribillos de romances se hicieron cabezas de villancicos, ya convirtiendo en glosa las cuartetos del romance antiguo, ya sustituyendo a éste por una glosa compuesta *ad hoc*; a las canciones acéfalas, en cambio, se las convirtió en glosa de un villancico, añadiéndole un estribillo tomado también del repertorio popular. De resultar acertadas estas hipótesis, tendríamos casos muy interesantes de simbiosis formal de la canción popular con la cortesana.

Como tantos otros, este aspecto tiene que ser estudiado. Por mucho que sepamos ya de la poesía y la música de raíz popular en el *CMP*, hay amplias zonas que todavía están por explorar. Y es que, en verdad, parece inagotable el riquísimo repertorio musical y poético que nos reveló en 1890 el admirable Francisco Asenjo Barbieri.

MARGIT FRENK

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

<sup>23</sup> Cf. "Historia de una forma poética popular" y "Los romances-villancico".

## BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, JOSÉ MARÍA, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo xv)*, [ed. E. J. Pidal], Madrid, Imprenta La Publicidad, 1851.
- Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, ed. Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890; 2a. ed., Buenos Aires, Schapire, 1945; ed. facs., introd. Emilio Casares, Málaga, Montemar, 1987.
- Cancionero musical de Palacio (siglos xv-xvi)*, ed. Higinio Anglés y José Romeu Figueras, en *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, ts. II, III, IV-1 y IV-2, Barcelona, CSIC, 1947, 1951, 1965. (Monumentos de la Música Española 5, 10, 14).
- FRENK, MARGIT, *Entre folklore y literatura*, Mexico, El Colegio de México, 1971; 2ª ed., 1984.
- *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975; reimpr., 1985.
- *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978.
- “Historia de una forma poética popular”, en *Estudios*, pp. 259-266.
- “Los romances-villancico”, en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez... Homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, Madrid, José Esteban, 1984, pp. 141-156.
- *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos xv a xvii)*, Madrid, Castalia, 1987; 2ª ed., 1990.
- “Música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560)”, en *III Semana de Música Española “El Renacimiento”*, Madrid, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, 1988, pp. 29-45.
- “Lírica aristocrática y lírica popular en la Edad Media española”, en *Heterodoxia y ortodoxia medieval (Actas de las Segundas Jornadas Medievales)*, ed. Concepción Abellán et al., México, UNAM, 1992, pp. 1-19.
- *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, London, Queen Mary and Westfield College, 1993. (The Kate Elder Lecture, 4).
- “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano. 2. Literatura*, ed. Alan De-

- yermond & Ralph Penny, Madrid, Castalia, 1993, pp. 139-159.
- FRENK, MARGIT, "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Isabel Toro Pascual, 2 vols., Salamanca, Universidad, 1994, t. 1, pp. 41-60.
- LAPESA, RAFAEL, *Trayectoria poética de Garcilaso*, 2ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1968 (Capítulo I).
- "Poesía de cancionero y poesía italianizante", *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 145-161.
- MORALES BLOUIN, EGLA, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.
- MOURINHO, ANTÓNIO MARIA, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, t. 1, Bragança, Escola Tipográfica, 1984.
- OLINGER, PAULA, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1985.
- RUBIÓ BALAGUER, JORGE, "La nota popular en la poesía amorosa cortesana", en *CMP*, vol. IV-1, pp. ix-xvii.
- SANTILLANA, MARQUÉS DE, "Prohemio e carta al condestable de Portugal", *Obras*, ed. J. Amador de los Ríos, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1852, p. 7.
- VASCONCELLOS, JOSÉ LEITE DE, *Cancioneiro popular português*, ed. Mª. Arminda Zaluar Nunes, 3 vols., Coimbra, Universidad, 1975.