HISTORIA DE UNA FORMA POÉTICA POPULAR

LA ESCASEZ de estudios sobre la actual lírica folklórica de los países hispánicos ha hecho posible que una y otra vez se hable de ella como de una poesía cuyos orígenes se pierden en un remoto pasado. Si los romances que hoy se cantan son medievales, ¿por qué no habían de serlo las canciones líricas? Nada más falso, sin embargo. La lírica folklórica medieval murió en el siglo XVII, sin que hoy queden en la Península más que reliquias aisladas de ella. Y en ese mismo siglo XVII se estableció una nueva tradición poética que la suplantó, tradición en la que influyeron poderosamente la poesía cortesana de los siglos XV y XVI y la poesía de tipo semi-popular creada por los poetas contemporáneos de Lope de Vega.

En esas dos escuelas poéticas podrán encontrarse con relativa facilidad los antecedentes de muchas de las estrofas que hoy se cantan, tanto en su aspecto formal como en el temático y estilístico. Pero quedará por resolver un problema que atañe a la forma, no de las estrofas, sino de la canción folklórica como conjunto integrado por varias estrofas. Porque eso son muchas de las canciones líricas que hoy cantamos; pensemos en los "Pastores de Extremadura", por ejemplo, o en el "Cielito lindo" mexicano. Las estrofas, métricamente iguales, se van engarzando como cuentas en un collar, cada una por separado, sin que, en general, importe mucho el orden. Suele haber entre todas o entre algunas una conexión temática y aun verbal; pero a menudo lo único que las asocia es un pequeño *leitmotiv* o la tónica general de la canción, y no faltan casos en que no hay ningún lazo de unión entre las diferentes estrofas.[1] Creando un tecnicismo, podríamos hablar de la actual canción hispánica como de una canción básicamente *heteroestrófica.*

¿De dónde viene esta forma? En mi comunicación al anterior Congreso de Hispanistas hice notar que cuando, hacia 1595, surge como en un estallido el género de las seguidillas semi-populares, éstas se cantan "en series más o menos largas, en que [las seguidillas] se suceden una a la otra sin necesaria conexión temática o expresiva".[2] Es decir, que su

---

1 Prescindo aquí del problema de los estribillos y los omito en las citas.

2 "De la seguidilla antigua a la moderna", publicado en *Collected Studies in honor of Americo Castro's Eightieth Year* (Oxford, 1965), pp. 97-107; la cita, p. 103.

modo de ejecución coincide con el de nuestras canciones actuales; entre ambas hay, sin duda, una relación de filiación. Ahora bien, esas series heteroestróficas ¿nacieron con las seguidillas mismas, en los últimos años del siglo XVI? ¿O se trata de un esquema más antiguo? Para encontrar una respuesta debemos interrogar a la canción medieval de tipo popular y abordar ciertos aspectos no bien dilucidados hasta ahora.

Los especialistas están de acuerdo en que el núcleo de las canciones líricas medievales que se pueden llamar "de tipo popular o tradicional" era una breve coplita de dos, tres o cuatro versos, un "villancico", como suele llamársele. Por ejemplo: "La niña que los amores ha / sola ¿cómo dormirá?" o "Ya cantan los gallos, / buen amor, y vete, / cata que amanece". En el fundamental ensayo que dedicó a las jarchas en 1949, Dámaso Alonso dijo que los "villancicos mozárabes del siglo XI... prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa".[3] Menéndez Pidal[4] ha insistido también en esta idea; el villancico-núcleo se encuentra en las tres grandes ramas conocidas de la lírica tradicional de la Edad Media hispánica; en las jarchas andalusíes, las cantigas d'amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos recogidos de la tradición oral en el Renacimiento.

El problema comienza cuando se trata de saber qué ocurría con esa coplita al cantarla; porque es inconcebible que se cantara sola: algo más tenía que haber. Una solución podría ser la que encontramos en las series heteroestróficas, pero éstas exigen uniformidad métrica, y los villancicos medievales presentan una enorme diversidad de moldes métricos. ¿Qué otras posibilidades hay? Las jarchas guardan a este respecto un mutismo total. Acudamos, pues, a las otras dos ramas mencionadas. Cada una de ellas nos ofrece un modo peculiar de desenvolvimiento del villancico.[5] Es bien conocido el de las cantigas d'amigo gallego-portuguesas paralelísticas y encadenadas. El villancico-núcleo se duplica en una estrofa casi idéntica; ambas generan, por medio del leixa-pren, otra pareja de estrofas, que a su vez puede dar lugar a otra pareja. Esta sucesión lineal de estrofas simétricas y repetitivas va creando lentamente una diminuta anécdota. Del villancico-núcleo "Per ribeira do rio / vi remar o navio" surge el poema de Joan Zorro:

---

3 *RFE*, 33 (1949), p. 334.

4 "Cantos románicos andalusíes...", *BRAE*, 40 (1951), *passim*.

5 Cf. Menéndez Pidal, art. cit., § 25: "Varias formas glosadoras del cantarcillo lírico", párrafos 1º y 2º (el 3º no alude propiamente a una forma "glosadora").

Per ribeira do rio
vi remar o navio.

Per ribeira do alto
vi remar o barco.

Vi remar o navio:
i vai o meu amigo.

Vi remar o barco:
i vai o meu amado.

I vai o meu amigo,
quer-me levar consigo.

I vai o meu amado,
quer-me levar de grado.

Esta estructura progresiva no es la de las canciones de tipo popular citadas en la literatura de los siglos XV a XVII, canciones en su mayoría castellanas, pero también gallegas y portuguesas, catalanas y valencianas. En ellas el villancico-núcleo no es un mero punto de partida de la composición, sino el eje en torno al cual giran las estrofas. Éstas, de métrica muchas veces distinta de la del villancico, se subordinan temáticamente a él; lo amplían, concretando detalles, o lo explican y glosan, y siempre vuelven al villancico, repitiéndolo al final parcial o completamente:

En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.

En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él
lavan la niña y el doncel.

Frente a la estructura progresiva de las cantigas d'amigo, tenemos aquí una estructura regresiva, centrípeta. Si en la cantiga d'amigo todas las estrofas están en un mismo nivel, y ninguna domina sobre las demás, aquí hay dos elementos dispares, situados en nivel distinto: un villancico imprescindible, que da la pauta, y una "glosa" (podemos llamarla así a falta de un término mejor) que depende de ese villancico, se somete a él y es prescindible o sustituible. Se trata del mismo esquema que encontramos en la lírica culta peninsular desde las *Cantigas* de Alfonso el Sabio y que priva en la lírica cortesana cantada de los siglos XIV a XVII; sólo que en las glosas de tipo popular la forma métrica y los esquemas rímicos de las estrofas son más simples.[6]

[6] Además, las estrofas suelen enlazarse unas con otras por medio del paralelismo o del encadenamiento y a veces por medio de ambos, al modo gallego-portugués. A este respecto hay que notar que en las canciones paralelísticas y encadenadas que recogen las fuentes renacentistas la estrofa que inicia el movimiento

Volviendo a nuestra pregunta inicial, ¿puede alguna de estas dos formas haber sido el antecedente de la canción heteroestrófica? Evidentemente no hay punto de contacto entre ésta y la canción constituida por un villancico y su glosa, que, según los testimonios, es la que priva en el folklore en el momento de nacer las series heteroestróficas de seguidillas. En cambio, parece haber algo de común entre éstas y las cantigas d'amigo: ambas consisten en una sucesión de estrofas métricamente equivalentes y situadas en un mismo nivel. Pero, claro, las diferencias son grandes: por una parte tenemos un desarrollo orgánico y homogéneo a partir de una estrofa; por otra, una ristra de estrofas independientes y a menudo desligadas. Y hay además el problema de la cronología: entre la extinción de las cantigas d'amigo gallego-portuguesas, en la primera mitad del siglo XIV, y el nacimiento de las series de seguidillas median dos siglos y medio. ¿No habrá entre ambas un puente cronológico y formal?

Ya es hora de traer a cuento una manifestación de la lírica folklórica medieval que ha sido descuidada, por tratarse de canciones no documentadas en la Edad Media ni en el Renacimiento, sino apenas desde fines del siglo XIX y fuera de España. Son las canciones judeoespañolas. No hay duda acerca del origen medieval de muchas de ellas y de los géneros en cuanto tales. ¿Qué estructura tienen esos cantos? Citaré uno muy típico, procedente de los Balcanes:

Mi esposica 'sta en el baño,
vestida de colorado...

Mi esposica 'sta en el río,
vestida de amarío.

Mi esposica 'sta a la fuente,
vestida un fustán verde.

Entre la mar y el río
hay un árbol de bimbrío.

Entre la mar y la arena
hay un árbol de canela.[7]

Esquema progresivo; paralelismo. Y esto, en castellano y en el siglo XV. La gran mayoría de las canciones sefardíes son paralelísticas; algunas tienen leixa-pren; todas, sin excepción, presentan la estructura que he llamado "progresiva". Ésta existía, pues, en gran parte de la Península (si no en toda ella) y seguía viva en boca del pueblo hacia fines

paralelístico *no* es el villancico núcleo, sino una estrofa distinta (la primera de la glosa), que depende de él.

[7] Cf. Manuel Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México, 1966, nº 158.

del siglo xv. ¿Por qué no la registran los textos renacentistas? Muy probablemente porque no encajaba en los esquemas poético-musicales cultos, que en cambio sí concordaban, como hemos visto, con el esquema folklórico "regresivo". Éste gozó de favor entre músicos y poetas cultos; el otro quedó al margen. Aun así, hurgando en los textos de la época se encuentran vestigios aislados de estructura progresiva con paralelismo, que prueban su vigencia entre el pueblo iletrado. Gonzalo Correas, por ejemplo, cita esta canción: "Lloraba la casada por su marido / y agora la pesa porque es venido. // Lloraba la casada por su velado, / y agora la pesa de que es llegado." Y esta otra: "Ovejita blanca, / requiere tu piara: / en hora mala hubiste / pastora enamorada. // Ovejita prieta, / requiere tu cordero, / en hora mala hubiste / pastor carabero." [8]

Por lo pronto está, pues, salvado el abismo temporal (y también geográfico y lingüístico). Pero el texto judeo-español que citamos nos revela algo más: hay en él una mezcla de dos grupos de estrofas con distinta temática: por un lado, la esposica que está en el baño, por otro el árbol de bimbrío o de canela, asociados sólo por la idea común del agua. Obsérvese que estamos a un paso de ciertas canciones que se cantan hoy, como la de los pastores de Extremadura, en la cual tres estrofas paralelas hablan de los pastores que se van, dejando triste y oscura la sierra, y otras dos, también paralelas, presentan a una muchacha que apostrofa al lucero y le pide que dé luz a su amante pastor; dos temas diferentes, unidos por una asociación de ideas.

Pero otra vez nos vemos en la necesidad de salvar un abismo cronológico: entre el siglo xv y fines del xvi. Y otra vez el azar nos depara un lazo de unión, que al mismo tiempo nos acerca más a la canción heteroestrófica. Se conservan unos cuantos testimonios del siglo xvi que revelan la existencia de un género poético consistente en series de estrofas sólo en parte conectadas. Me refiero a las endechas, muy ligadas, por cierto, a la tradición judía. He aquí las diez primeras endechas de la larga serie contenida en un interesante y desconocido manuscrito de entre 1560 y 1570: [9]

---

8 Cf. mi antología *Lírica hispánica de tipo popular*. México, 1966, núms. 549 y 420.

9 Es el ms. 17 698 de la BNM, cancionero toledano cuya edición preparan Rosa María Falgueras y Alberto Blecua. A ambos, mi agradecimiento por haberme permitido consultarlo y citarlo. El texto que aduzco está en el fol. 89r. Otros poemas de este cancionero han sido reproducidos recientemente por José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, 1968, núms. 572-618.

Preguntáiseme
qué vida es la mía:
es la del alarve
que está en Bervería.

Es la del alarve
que está en la Bervería,
que espera combate
de noche y de día.

Si como viene
el pesar durase,
no avría mármol
que no se quebrase.

Armé una torre
encima del agua;
salióme falsa
y contraminada.

No me llamen
flor de las flores,
llamadme castillo
de dolores.

No me llamen
flor de ventura,
llamadme castillo
de fortuna.

No me llamen
castillo fuerte,
que soi muchacha
y temo la muerte.

Parióme mi madre
una noche osqura,
qubrióme de luto,
faltóme ventura.

Qupido yndinado
de sus sufraganos,
un arco en las manos
tenía encarado.

Quando fui engendrado
en qurso noturno,
reynava Saturno
en signo menguado, etc.

¿Qué relación guardan entre sí estas estrofas? Hay de todo: estrofas ligadas por el encadenamiento (las dos primeras) o por el paralelismo (las tres que comienzan "No me llamen..."), estrofas ligadas por un hilo narrativo-descriptivo (las últimas, que por cierto, perviven entre los sefardíes), y dos estrofas sueltas, que no presentan con las demás otra conexión que la de su tónica de patética lamentación. Salvo esta tónica, nuestra serie de endechas presenta el mismo aspecto de las series de seguidillas semi-populares de hacia 1600, incluso en su métrica; parecen ser su antecedente inmediato.

Tal como la veo, la línea evolutiva que conduce a la actual canción folklórica sería, pues, la siguiente: Además de las canciones formadas por un villancico-núcleo y su glosa, existió en la España medieval un tipo de canciones folklóricas que consistían en un villancico duplicado o multiplicado por el paralelismo, o bien prolongado por el encadenamiento de sus versos (los trovadores gallego-portugueses combinaron ambos procedimientos en sus cantigas d'amigo). En cierto momento comenzaron a sumarse a estas canciones grupos de estrofas procedentes de otra o de otras canciones métricamente parecidas. Una vez rota la unidad original, pudieron incorporarse a la misma canción una

o más estrofas sueltas, ya no duplicadas paralelísticamente. Surgió así un tipo de canción mixta, heteroestrófica, que a finales del siglo XVI fue adoptado en las series de seguidillas semi-populares. Cuando éstas se hicieron folklóricas, se generalizó también su peculiar sistema de asociación, que desplazó al otro tipo formal. La canción mixta, que incluye dos o más conjuntos de estrofas paralelas, sobrevive en el folklore actual; de ella se pasó fácilmente a la canción totalmente heteroestrófica, frecuente hoy, entre cuyas estrofas ya no existe ningún nexo temático y sólo, si acaso, una vaga relación de tono y de ambiente.

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México