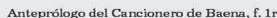


EL CANCIONERO DE BAENA



Alfonso Berlanga

Alfonso Berlanga

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR
Y POESÍA DE CANCIONERO

EL CANCIONERO DE BAENA

Baena

MMXVIII

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

ALFONSO BERLANGA

La obra literaria, en especial la producción poética, puede transmitirse bien por vía culta y llega hasta hoy por escrito tal y como la creó su autor; bien por vía popular, en cuyo caso sufre un proceso de transformación importante al transmitirse oralmente, ya que, con el paso del tiempo, cada una de las personas que hace de trasmisor deforma, enriquece o suprime parte del texto heredado, según su personalidad, sensibilidad o memoria, porque tiene la clara conciencia de que pertenece al común patrimonio tradicional o, como precisa Menéndez Pidal:

“... la tradición es cambiante y evolutiva porque siempre en todo caso se halla sujeta a las variaciones que cualquier individuo transmisor logre introducir, según su personal modo de comprender o interpretar el pensamiento común que recibe de la comunidad o según su propósito de oponerse a lo que la comunidad acepta”¹

Pero es que, además, así como la primera tiene autor conocido y, al fijarse por escrito, especialmente en los Cancioneros de la época, sus textos permanecen inalterados en el tiempo, los textos pertenecientes a la segunda nos han llegado en perfecto anonimato, ya que, en este proceso de transformación, el autor genial de la primera versión está sumido en la profunda tradición o como precisa Giuseppe Di Stefano:

“La autoría colectiva, que se identifica con la tradición oral, habrá que entenderla como algo que no interviene en el nacimiento del texto, sino en su vida sucesiva, determinando toda aquella serie de reelaboraciones y variantes que acaban alejando bastante las formas tardías del texto de lo que pudo ser su perfil primitivo”²

Esta es la razón por la que han llegado hasta nuestros días varias versiones de algunos textos y que esta colaboración colectiva los agrupe bajo lo que podríamos definir como el estilo tradicional que los caracteriza.

1 Menéndez Pidal, Ramón, Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas, pag. 365, Instituto de estudios políticos, Madrid, 1957, 6ª ed.

2 Di Stefano, Giuseppe en su Estudio crítico preliminar a su edición de El Romancero, ed. Narcea, Madrid, 1973, pag. 66

Alfonso Berlanga

De ambas, en su manifestación lírica, me ocuparé en la presente exposición, ya que las dos, aunque en diferente grado, están presentes en la mayor parte de los Cancioneros peninsulares.

Nos situamos en 1948, año clave para poder explicarnos muchas de las incógnitas que a los maestros Menéndez Pidal, Américo Castro, Julián Ribera, Emilio García Gómez, Dámaso Alonso, entre otros, les habían surgido al intentar explicar los orígenes de nuestra primitiva lírica. Efectivamente, ese año un investigador israelí, Samuel Miklos Stern publica en la Revista *Al-Andalus*³ un estudio en el que recoge una veintena de composiciones poéticas hispano-hebreas (*muwassahs*), cuya particularidad reside en que en los versos finales incorporan unas cancioncillas o estribillos escritas en el primitivo romance español –mozárabe-, llamadas *jarchas*, que constituyen, aprovechando la matización de Dámaso Alonso⁴, referida a nuestra lengua, el primer vagido de nuestra historia literaria que nace, además lírica y no épica –como se atestiguaba siempre con el “Poema de Mío Cid”- y es muy anterior a la provenzal, considerada hasta ese momento la más antigua lírica en lengua romance. Esta es, por tanto, la primera manifestación lírica, recogida por escrito, de la transmisión literaria por vía popular y estas cancioncillas constituyen, así, el primer eslabón de nuestra lírica tradicional peninsular, sustentada en la anonimidad total.

Recuérdese que antes de este descubrimiento el origen de la lírica románica en general y de la hispánica en particular se sustentaba en la lírica provenzal y por ello sus orígenes había que buscarlos, más que en las tradiciones poéticas populares, en la poesía latina antigua y medieval, porque en ella se asientan los orígenes de la lírica provenzal, bien en la poesía goliardesca y sus cantos tabernarios, heredera de la tradición poética de la antigua literatura latina; bien en la poesía mariana y sus

3 Stern, S.M., Les vers finaux en espagnol dans les *muwassahs* hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du *muwassah* et à l'étude du vieux dialecte espagnol “mozárabe”, *Rev. Al-Andalus*, XIII, 1948, págs. 299-346; trabajo ampliado, luego, en *Les chansons mozárabes: les vers finaux (“kharjas”) en espagnol dans les “muwashshahs” arabes et hébreux*, Palermo, 1953 y García Gómez, Emilio, Veinticuatro *jarchas* romances en *muwashshahs* árabes, *Rev. Al-Andalus*, XVII, fasc. I, 1952, págs. 57-127.

4 Alonso, Dámaso, Un siglo más para la poesía española, publ en *ABC* de Madrid, 1950 y refundido y ampliado luego en *De los siglos oscuros al de oro* (notas y artículos a través de 700 años de letras españolas), Ed. Gredos, Madrid, 1964, 2ªed. Véase, igualmente, su estudio fundamental *Cancioncillas de amigo mozárabes*, *Revista de Filología Española*, XXXIII, 1949, págs. 297-349, recogido luego en *Primavera temprana de la literatura española*, Madrid, 1961.

Alfonso Berlanga

cánticos litúrgicos latinos dedicados a la Virgen; bien en la poesía floklórica y sus canciones paganas en las fiestas, herederas de los cantos latinos a Venus.

Pero, además, debemos tener en cuenta que dar por hecho el origen provenzal, teoría más comúnmente admitida, era lógico: primeros textos conservados⁵, poesía de corte, aristocrática, como parecían indicar todos los textos conservados de todas las literaturas románicas⁶ y sustentarse temáticamente en la ideología del amor cortés y, técnicamente, en unos géneros (cansó, sirventés, pastourelle, tensó) presentes, en mayor o menor grado, en la mayor parte de los textos conservados de todas las líricas románicas.

El descubrimiento de Stern aclaró todo lo que hasta ese momento eran meras hipótesis y certificó lo que Menéndez Pidal y otros venían sustentando sin documentar, que la poesía lírica tradicional hispánica tiene origen arábigo-andaluz, como queda reflejado en las conclusiones a las que llega⁷:

- » **La precedencia en el tiempo.** El zéjel, cuya estructura estrófica es fundamentalmente idéntica a la de la muwassah, florece ya en el siglo X entre los árabes andaluces, casi un siglo antes que en Provenza.
- » **Persistencia en el uso del zéjel.** Continúa su uso entre los árabes del siglo XIII y siguientes hasta hoy, mientras en la lírica provenzal deja de usarse prácticamente en el mismo siglo XII.
- » **Variaciones del zéjel.** No existe una única variación (trístico con vuelta unisonante) sino seis, comunes a la literatura árabe y a las románicas y se usan insistentemente en Castilla y Portugal hasta el siglo XV.
- » **La presencia de la literatura de la España musulmana en Europa.** La presencia de la forma estrófica zejelesca en Europa no es nada más que una muestra de la presencia de otros muchos productos literarios como la difusión del cuento oriental o la irradiación del saber científico a través de la escuela de Toledo.

5 Los poemas de Guillermo IX de Poitiers son, según Jeanroy, “les plus anciens de tous les vers lyriques dans une langue moderne” en *La poésie lyrique des troubadours*, París, 1934.

6 Así Jeanroy señala el origen aristocrático, no popular, para la lírica francesa, procedente de las cortes provenzales, en *Les origines de la poésie lyrique en France*, París, 1889.

7 Transcribimos casi a la letra las conclusiones a las que llega Ramón Menéndez Pidal en *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1956, págs. 135-138.

Alfonso Berlanga

- » **Influjo árabe en la idea del amor cortés.** Esta ideología —entrega sumisa y resignada de la dama, amor sin esperanza y deleite ante la no correspondencia— que se puso de moda de forma pasajera en la lírica provenzal, responde a ideas permanente antiquísimas de la literatura árabe y sólo irradiada desde Andalucía puede concebirse su presencia en los territorios cristianos. Así, por ejemplo, la mayor parte de los elementos que constituyen la ideología del amor cortés están ya presentes en la poesía árabe. Así,
- a. **el personaje del gardador** (vigilante de la mujer contratado por el marido o el amante) de los primitivos trovadores provenzales como Guillermo IX o Marcabré no es otro que el raqíb de los zéjeles del Cancionero de Abén Guzmán. Lo mismo sucede con los lauzengiers (cizañeros que enemistan a los amantes), el enojos (envidioso que impide el amor) o el gilos (marido celoso) de la lírica provenzal no son sino el wasi (cizañoso), el hásid (envidioso) o el mammán (celoso) de la poesía árabe.
 - b. **La superioridad de la amada** frente al amante sumiso que acepta y se rinde a su voluntad es ya versificado por el califa de Córdoba Al-Háken I en el siglo IX y el amor como servicio lo encontramos en varios zéjeles de Abén Guzmán mucho antes que en Guillermo IX o en Cercamón. Además, el filósofo árabe Aben Hazam llama a la amada sayyidi (“mi señor”) o mawláya (mi dueño), en masculino, exactamente igual que el midons provenzal.
 - c. Lo mismo sucede con **el amor sin recompensa** que ya está presente en un zéjel de Aben Labbána, anterior a 1091 en el que habla de la dureza de la amada con estas palabras: “pero mi corazón, añade el amante, está lleno de dulzura hacia aquella que me maltrata” o
 - d. **El sufrimiento gozoso.** La aceptación gozosa del dolor por no ser correspondido está ya presente en los zéjeles de Abén Guzmán y, además, las dos líricas tienen términos equivalentes para designar la alegría de la exaltación amorosa y el dolor por no ser aceptado: el joy y la dolor en Provenza y el tarab y el wagd en la poesía árabe.
- » **Origen árabe de muchos temas.** Temas como el de la albada, de largo cultivo en la lírica tradicional castellana, considerada como provenzal, se cultivaba ya en Andalucía mucho antes. Así, la estrofa final del zéjel número 82 del Cancionero de Abén Guzmán incluye un verso en romance “alba, alba, es de

Alfonso Berlanga

luz en una die”, estribillo, sin duda, de una albada mozárabe para Menéndez Pidal, un siglo antes de que se escribiesen las primeras albas provenzales.

Pero es que, además, como sostiene Menéndez Pidal⁸ no tiene nada de extraño que la lírica hispánica tradicional tenga su origen en Andalucía. No en vano ya Marcial, Plinio el Joven, Estacio y Juvenal hablan del prestigio que tenían en Roma, desde el siglo I, los bailes y las canciones de las puellae gaditanae y, en la misma tierra, siglos más tarde, surgen esas cancioncillas tradicionales, jarchas, que son el origen de nuestro común tronco peninsular, al igual que siglos más tarde desde Andalucía se irradiarán al mundo los cantes flamencos en forma de fandango, malagueña o granaína.

Con todo, lo más importante no es que prevalezca el origen arábigo-andaluz sobre el provenzal para marcar la procedencia de la lírica primitiva románica, sino la coincidencia en las tres manifestaciones literarias más importantes de la península –jarcha, cantiga de amigo y villancico– de temas, motivos y estructuras métricas y estilísticas que atestiguan ese tronco común peninsular: canción de mujer, el dolor por la ausencia del amado, el temor cuando éste no está, la enfermedad del amor o el júbilo por la llegada, la confidente de amor encarnada por la madre, las amigas o las hermanas, las estructuras métricas zejelescas, el paralelismo, el primitivismo estilístico, etc.

En cuanto a la vía culta, el origen de la poesía escrita y con autor conocido –el primero, Guillermo IX duque de Aquitania– hay que encontrarlo en la lírica provenzal, que constituye, en palabras de Rafael Lapesa⁹ el origen de los dos brazos de un mismo río para explicar la gran poesía del siglo de Oro español, la de los Cancioneros castellanos de los siglos XV y XVI y la italianizante, petrarquista y clásica, asentada por Boscán y Garcilaso.

Dos manifestaciones literarias divergentes en sus orígenes, en su intención, pero también en sus postulados temáticos y estilísticos. La primera, de origen árabe, de carácter popular y de transmisión oral, recoge los temas propios del común acerbo tradicional hispánico. Son, fundamentalmente, canciones de amor en las

8 Menéndez Pidal, Ramón, en España, eslabón... cit donde refiere los textos de Marcial, Plinio, Estacio y Juvenal.

9 Lapesa, Rafael, Poesía de Cancionero y poesía italianizante, en *Strenae*, estudios de Filología e Historia dedicados al profesor Manuel García Blanco, Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, XVI, 1962, recogido luego en *De la Edad Media a nuestros días*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, págs. 145-171.

Alfonso Berlanga

que la enamorada, y sus atributos de belleza, es la protagonista, acompañada, a veces, por una confidente y, en ocasiones, con el alba como marco referencial; pero también, las fiestas del amor, la malcasada, los temas de serrana, la vida en el campo y, por supuesto, la canción picaresca. Se presentan, además, enmarcadas en una estructura estrófica simple: un dístico, generalmente pareado, un trístico monorrimo o una cuarteta asonantada, que recogen la canción propiamente dicha, y que se glosan luego, bien en una estructura zejelesca o en una paralelística. Y todo ello expresado con procedimientos lingüísticos y estilísticos muy simples. Veamos algunos ejemplos de las distintas zonas de la Península para apreciar también cómo todas estas manifestaciones son ramas de un mismo tronco, la lírica arábigo-andaluza:

I (jarcha)

¿Qué faré yo o qué serád de mibi?
¡Habibi,
Non te tolgas de mibi!

II (villancico)

Lindos ojos habéis, señora,
De los que se usaban agora.

Vos tenéis los ojos bellos
Y tenéis lindos cabellos
Que matáis, en sólo vellos,

A quien de vos se namora

Lindos ojos habéis, señora,
De los que se usaban agora

III (cançó)

Senyora, cors magniffich,
Pus bella sou que no-us dic.

Vostre disposició
Té tanta perfecció,

Alfonso Berlanga

Que, sens dir-vos ficció,
Pus bella sou que no-us dic

IV (Cantiga)

Ondas do mar de Vigo,
Se vistes meu amigo!
E ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
Se vistes meu amado!
E ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
O por que eu sospiro!
E ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
Por que ei gram cuidado!
E ai Deus, se verrá cedo!

La segunda, culta en su origen y de autor conocido, recogida hasta el siglo XVI fundamentalmente en los Cancioneros, descendiente de la lírica provenzal, y concebida especialmente para ser recitada o cantada en la corte, aunque tenga también el amor como temática predominante, se centra en las canciones laudatorias, las elegías en forma de plantos, las disputas en forma de diatribas y, en especial, las lamentaciones pletóricas de consideraciones filosóficas y morales. Sus formas estróficas son más ricas y variadas y la lengua y el estilo son mucho más elaborados y de carácter conceptista, por lo que se construyen fundamentalmente con juegos de palabras, antítesis, paradojas y reiteraciones léxicas o sintácticas. He aquí un ejemplo bien significativo de Jorge Manrique:

Es amor fuerça tan fuerte
Que fuerça toda razón;
Una fuerça de tal suerte
Que todo seso convierte
En su fuerça y afición;

Alfonso Berlanga

Una porfía forçosa
Que no se puede vencer,
Cuya fuerça porfiosa
Hazemos más poderosa
Queriéndonos defender.

Sin embargo, aunque, aparentemente, se trate de dos concepciones poéticas contrarias y que nada pueden tener en común, esto es cierto sólo en parte, porque no sólo muchas de las cancioncillas poéticas tradicionales castellanas nos han llegado gracias a la recopilación en Cancioneros —el de Upsala es el mejor ejemplo—, sino que muchos poetas de cancionero las incorporaron en variantes a sus textos o crearon otras a su imagen y semejanza, moda esta que llega hasta nuestros días. Así nos encontramos, entre otros muchos, ejemplos desde el comienzo de nuestra historia literaria.

Nuestro primer poeta conocido, Gonzalo de Berceo, nos dejó una cántica de velador en su más pura forma y contenido tradicionales, aunque a lo divino:

¡Eya, velar!, ¡eya, velar!, ¡eya velar!
Velat, alajma de los judíos,
¡eya, velar!
Que non vos furten al Fijo de Dío,
¡eya, velar!
Ca furtárvoslo querrán,
¡eya, velar!
Andrés e Peidro et Johán
¡eya, velar!

Aunque, sin duda, es con el marqués de Santillana con quien podemos decir que empieza el gusto de los poetas cultos por intercalar canciones tradicionales en sus composiciones y así, por ejemplo, al final de cada uno de los apartados que componen su famoso “Villancico a unas tres fijas suyas”¹⁰ introduce un villancico tradicional:

10 Sobre la paternidad de este villancico hay cierta polémica. Mientras Rafael Lapesa (La obra literaria del Marqués de Santillana) se inclina porque pertenece a este autor, Margit Frenk Alatorre (Santillana o Suero de Ribera?) parece decidirse por el segundo. Hay que tener en cuenta que El Cancionero de Palacio se lo atribuye a Suero.

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

I

Por una gentil floresta
de lindas flores y rosas(...)
Aguardan a mí,
nunca tales guardas vi

II

Por mirar su fermosura
destas tres gentiles damas (...)
La niña que amores ha,
sola, ¿cómo dormirá?

III

Por no les façer turbança
destas tres gentiles damas (...)
Dejatlo al villano pene;
véngue me Dios delle

IV

Desde yo ovieron cantado
estas señoras que digo (...)
Sospirando iba la niña
e non por mi
que yo bien se lo entendí

La incorporación de estas canciones tradicionales al teatro es una costumbre común desde la Celestina hasta el teatro barroco. Así, por ejemplo, Melibea canta este hermoso villancico:

MEL.- Oyeme, tú, por mi vida, que yo quiero cantar sola:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí sentada.

La medianoche es pasada
y no viene.
Sabedme si hay otra amada
que lo detiene (5)

Desde muy pronto, también, empiezan las versiones y adaptaciones a lo divino de canciones tradicionales. Gómez Manrique y Fray Ambrosio Montesinos practican esta costumbre de larga tradición que tendrá, por ejemplo, en Teresa de Jesús a una de sus más célebres representantes con sus versiones a lo divino para exhortar a sus hermanas al rezo y a la meditación. Sirva como ejemplo esta adaptación a lo divino de un texto tradicional que nos legó Fray Antonio Montesinos:

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

No la debemos dormir
la noche santa,
no la debemos dormir.

La Virgen a solas piensa
qué hará
cuando al rey de luz inmensa
parirá,
si de su divina esencia
temblará,
o qué le podrá decir.

No la debemos dormir
la noche santa,
no la debemos dormir.

Pero también en Juan del Encina, Gil Vicente, y, sobre todo, en Lope de Vega, tres autores que participan de un teatro de raíces populares y que, además, en el caso de este último, plenamente identificado con su pueblo a quien regala un auténtico festival de tradición, así introduce canciones tradicionales en su estado primitivo o las reelabora artísticamente con variantes de alto contenido poético; crea otras nuevas de su total invención o partiendo de las que se cantaban en su época y recoge la mayor parte de los temas que forman el amplio abanico de la lírica tradicional (cantos de boda, de siega, mayas, San Juan, de recibimiento, versiones a lo divino, alboradas, etc) valiéndose de todos los metros y estrofas más populares, en suma, su obra constituye un auténtico “Cancionero”. Por citar sólo un ejemplo, podemos ver cómo partiendo de un villancico tradicional preexistente elabora una glosa adecuada:

Por el montecico sola,
¿cómo iré?
¡Ay, Dios, si me perderé!
¿Cómo iré, triste, cuitada,
de aquel ingrato dejada?
Sola, triste, enamorada,
¿dónde iré?
¡Ay, Dios, si me perderé! (6)

Alfonso Berlanga

Y centrándonos en los Cancioneros, ¿qué ocurre con esas magníficas recopilaciones a través de las cuales ha llegado hasta nuestros días gran parte de esta deliciosa riqueza tradicional? Y, en especial, ¿qué papel juega el Cancionero de Baena en esta maravillosa historia de tradición lírica peninsular?. La primera respuesta es obvia, si no hubiera sido porque estas cancioncillas se recogieron en nuestro Cancioneros, con mayor o menor intensidad, bien directamente o bien en forma de glosa, la mayor parte de esta riqueza se hubiera perdido o hubiera llegado hasta hoy muy desdibujada. La segunda respuesta también, gracias al gusto de muchos poetas por este tipo de canciones y a su afición por hacer glosas o adaptaciones de las mismas tenemos documentados muchos textos en las variantes que más le gustarían al poeta culto de turno. Pero, además, es que hay Cancioneros como el de Upsala, el Musical de Palacio o de Barbieri o las Recopilaciones de Juan Vásquez que se centran especialmente en ofrecernos la modalidad cantada de las mismas.

Así, por ejemplo, el Cancionero de Upsala recoge 70 villancicos amorosos, navideños o pastoriles para ser cantados, casi en su totalidad anónimos, que constituye una de las más valiosas recopilaciones de esta herencia tradicional. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, con otra glosa distinta, el que me hemos transcrito antes de la Celestina:

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

La media noche es pasada
y el que me pena no viene:
mi desdicha lo detiene,
que nascí tan desdichada!
Hácame vivir penada
y muéstraseme enemigo.
¿Cómo no venís, amigo?

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

Canción de la que se hizo eco, siglos más tarde, Luis Rosales en su Retablo sacro del nacimiento del Señor y que es un buen ejemplo de la pervivencia de la lírica tradicional hasta nuestros días:

...Si al verle los ojos ciegan
Y sólo el cielo es testigo,
¿cómo no venís, amigo?

O esta deliciosa canción de enamorada que encomienda sus quejas de amor a la madre que le sirve de confidente del Cancionero musical de Barbieri y cuyo motivo –el de la confidente de amor- ya aparece en una de las jarchas más conocidas y en una cantiga de amigo gallego-portuguesa del rey Don Dinís y que será cantada en nuestros días por uno de nuestros mejores estudiosos de este tipo de poesía, Joaquín Díaz:

I jarcha

¿Qué, faré, mamma?
Meu-l-habib est' ad yana

II cantiga de amigo

-De qué morredes, filha, a do corpo velido?
-Madre, moiro d'amores, que mi deu meu amigo
Alva e vai liero

III villancico

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

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

O esta deliciosa albadá, tema característico de la lírica provenzal pero que tiene extraordinarias manifestaciones en la lírica peninsular en forma de alba o alborada, mucho más recatadas, y que recoge el Cancionero de Elvas:

Ya cantan los gallos,
amor mío, y vete:
cata que amanece.

Vete, alma mía,
más tarde no esperes,
no descubra el día
los nuestros placeres.

Cata que los gallos,
según me parece,
dicen que amanece.

Y cuyo contenido está estrechamente relacionado con la jarcha y la cantiga de amigo que trascribimos a continuación:

I jarcha

Non dormiray, mamma,
a rayo de mañana,
bon Abu'l-Qasim
la faj de matrana

II cantiga de amigo

Levad', amigo, que dormides as manhanas frias;
todalas aves do mundo d'amor dizian:
leda m'and'eu

Tema que retoma siglos más tarde Rosalía de Castro en “Cantares gallegos”:

Cantan os galos pr'o día:
Érguete, meu ben, e váite.

-¿Cómo m'hei d'ir, queridiña,
Cómo m'hei d'ir e deixarte?

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

Y de cuyo contenido se hace eco también Rafael Alberti participando por el gusto de este tipo de literatura propio de los poetas de la generación del 27:

Los gallos. ¡Ya cantan!
¡vamos! ¡la alborada!
Aguas del río,
Que no de mar,
Aún tenemos que pasar.

¡Ya cantan los gallos!
La alborada. ¡Vamos!

Pero, ¿qué sucede en el Cancionero de Baena? De los 56 poetas que se publican y las 579 composiciones recogidas, sólo uno, bien es cierto que es el más significativo, Alfonso Álvarez de Villasandino, destacado como “maestro y patrón” del arte de la poesía, parece que adapta villancicos, aparentemente, populares y los glosa con verdadera maestría. No obstante, de él, como del resto de los 55 poetas del Cancionero, lo que recoge Juan Alfonso de Baena son poemas cultos propios del gusto de la época y representativos de las tendencias provenzal e italianizante tan de moda en su tiempo. Así, por ejemplo, Villasandino, incluso en los poemas amorosos que nos ofrece Baena, se entrega a la corriente marcadamente conceptista y rebuscada que tanto cultivaban sus coetáneos. He aquí uno de sus mejores ejemplos:

Desque de vos me partí
lume dessos ollos meus
por la fe que debo a Deus
jamás placer nunca vi
tan graves cuitas sofrí
sufro atendo sufrir
que pois non vos poso ver
non se que seya de mi.
Choran con gran soedade
éstos meus ollos cativos
mortos son pero andan vivos
manteniendo lealtade

señora grant crueldade
faredes en olvidar
á quem non le plaz mirar
si non vosa grant veldat.
Meus ollos andan mirando
noite é dia a todas partes
buscando por muitas artes
como non moira penando
mais meu corazón qemando
non les quiera dar placer
por vos siempre obedecer
é lo non cesar chorando.

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

Aunque en otras ocasiones usa un tono mucho más íntimo y menos conceptual para expresar el amor convencional de acuerdo con los esquemas estéticos de la época, como esta cantiga que dedica a Constanza Vélez de Guevara:

Quando yo vos vi, doncella,
De vos mucho me pagué:
Ya dueña, vos loaré.

Yo vos vy, gentynl señora,
Niña de pequeña hedat
E segunt vos veo agora
Floresció vestra beldat.
Sy mi corazón adora
Vestra linda magestat,
Mis ojos vieron por qué. (...)

Todos, sin excepción, son recopilados por Baena sobre todo por sus decires y preguntas, poesía más conceptual y del gusto de la época, salvo Villasandino, del que recoge una gran cantidad de cantigas amorosas, Macías, del que ofrece algunos ejemplos, y el arcediano de Toro, aunque de calidad muy desigual.

Sin embargo, es, sin duda, Villasandino el que cultiva con más calidad el género amoroso y el que incorpora en algunas de sus cantigas lo que, aparentemente, parecen ser villancicos tradicionales que glosa, como en éste que dedica a su mujer después de su enlace y de cuyo amor no parece muy convencido:

Desque vi vestra color
briosa,
amévós de fino amor.

Señora, desque vos vi
lealmente vos servi
non seades contra mi
sañosa,
pues vos amo sin error.

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

Vuestra lindeza e beldat
fermosura e onestat
me face seguir bondat
honrosa
sin haber ningunt pavor.

Linda de buen parescer
complida de alto saber
queret vos adolescer
fermosa
de mi vuestro servidor.

O esta otra que Villasandino compone por encargo del Adelantado Pero Manrique para una enamorada y cuya estructura es similar a la anterior: el pie, un villancico aparentemente popular, que glosa luego en unas cuantas estrofas asumiendo su estructura rítmica:

Señora, flor de açuçena
claro visso angelical
vestro amor me da grant pena

Muchas en Extremadura
vos han grant envidia pura
por quantas han fermosura
dubdo mucho ssy fue tal
en su tiempo Polycena.

Fyso vos Dios delycada
onesta, bien ensseñada,
vestra color matyçada
mas que rrosa del rrossal
me tormenta e desordena.

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

En ocasiones, en el desarrollo de alguna de sus cantigas intercala lo que, al menos aparentemente, podrían ser canciones populares dado su carácter, su estructura y su contenido, como sucede en este caso:

Una cosa que non és
si en vos fuese seria
más guarnido vuestro arnes
de placer e de alegría
que la flor de grant valía
en el mundo ensalzada
si ficiese en vos morada
vuestro par don habría.

Quien de linda se enamora,
atender debe perdón
en caso que sea mora.
El amor e la ventura
de linaje de aguar
quien fablase verdat pura
bien puede decir quenon
tiene talle de pastora.

Señalemos, finalmente, algunos ejemplos más de posibles villancicos tradicionales que Villasandino incorpora a sus cantigas. Podemos apreciar que los hay de todos los temas y que predominan los dísticos monorrimos que suelen ser los más característicos de la canción popular desde las jarchas:

I

Byvo ledo con razón
Amigos, toda ssason

II

Gentil de gran coraçon,
rreyd con tal repullón

III

Algunos profaçaran
Después que esto oyran

IV

Señores, para el camino
dat al de Villa Sandino

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

En el caso de este último, además, que abre un decir con estrambote, también éste, que es la finida, tiene un marcado carácter popular:

Que yo sé que este camino
Es por yr beber buen vyno

Las cinco cantigas amorosas de Macías y las cinco del arcediano de Toro que recoge Baena responden a las corrientes estéticas de la época y, por supuesto, no se hacen eco de los modos tradicionales, aunque bien es cierto que en algunas estrofas de alguna cantiga del arcediano sí que se aprecia un cierto eco de los usos populares, como por ejemplo:

Desdaquel día
señora en que te vi
yo fui preso por ti
jamás non hobe alegría.

El resto de los poetas del Cancionero escribe de manera culta y sigue las corrientes estéticas propias de la época, incluso cuando repiten temas y estructuras arquetípicas se limitan a expresar sin ninguna emotividad sus poemas. Así, por ejemplo, si comparamos estos dos poemas con similares motivos y estructura, uno de Micer Francisco Imperial y otro, ya citado anteriormente y escrito años más tarde por el Marqués de Santillana, podremos apreciar mejor las diferencias. Así, mientras éste demuestra el gusto por la canción tradicional e introduce al final de cada estrofa un villancico castellano preexistente para acompañar al juego amoroso, Imperial, mucho más cortesano se limita a tomarlo como pretexto para cargarlo de didactismo.

Los villancicos de amor en la composición de Santillana, se han convertido en sentencias filosóficas en el decir de Micer Francisco Imperial recogida en el “Cancionero de Baena”:

A un fermoso vergel
vi quatro dueñas un día,
a sombra de un laurel,

La otra de un paño gris
traya una opalanda,
enforrada en paña gris,

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

cerca de la fonte fría:
entre sy muy gran porfia
avian é grant debate
e muy fuerte conbate
fablando con cortesya

Cada una porfiava
Que era mas vertuosa
E rraçones allegava
Commo era mas fermosa.
Yo por mirar esta cossa
Escondime en un rrosal
Muy espesso, desygual
E de muy oliente rrosa.

De un alvo çendal
La una saya traya;
Mas alva que christal
Toda ella paresçia:
E esta a las otras desia
Muy symple é mesurada:
“Amigas, yo so llamada
Castidat en mançebia”

de juncos una guirnalda
non traya espera vanda,
nin firmalle, á guis de França:
“Amigas, yo he por graçia,
omildat en buen andança”

De un fino xamete prieto,
la tercera traya manton,
e dixo: “Amigas, por çierto
Job, aquel santo varon
de muy puro coraçon,
perfetamente me amava,
e por nonbre me nonbrava
Paçiencia en tribulaçion”

Color de un fyno çafyr
oriental, muy preçiado
a la quarta manton vy
a caves de oro labrado,
e fabló muy mesurado:
“Sepa la vestra nobleza
que Lealtat en proveza
es el mi nombre llamado”

Desque assaz debatieron
Por se quitar de porfia,
Por su juez escogeron
La noble Filosofia.
Yo que en el rrosal seya,
Fuy á ellas muy ligero:
“Sea yo el mandadero,
Dixeles, sy vos plazia”
Ffueron muy maravilladas
Quando me vieron delante,
Pero todas concordadas

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

E con fermoso semblante
Dixeron me: “De talante
Vos fasemos mandadero
Pero estudiant primero
El vestro mandado ante”

Desque ove estudiado,
Fui buscar Filossofya,
E de discreto ordenado
Les fise mandaderia.
Ellas con grant alegría
Respondieron con asseo:
“Quando qual quier d’ellas veo,
Judgo la mayor valia

O de este otro, mucho más expresivo y más cercano a la emotividad del de Santillana, de Villasandino, recogido también por J. Alfonso de Baena:

Por una floresta estraña
Yendo triste muy pensoso
Oy un gryto pavoroso
Bos aguda con grant saña:
“Montaña,
Yba esta bos disiendo
Anda, á Dios te encomiendo
Que non curo mas d’España”

De la bos ffui espantado
E miré con grant pavor,
E bien vy que era el Amor
Que se clamava cuytado:
De grado
Seu grant planto fasia;
Segunt entendí desia:
Alto prés veo abaxado

Desque vy que se cuytaba
por saber de su querella
pregunté á una donzella
que por la floresta andava
Alabava:
¡Ay donsella syn plaser!
¿A mi plase vos dizer
por qué Amor tan triste andava?

Amigo, saber devezdes
que Amor bive en manzella
e vase ia de Castiella,
que jamas non lo veredes
nin sabredes
onde faze su morada,
por una que fue loada
de quien ia profazaredes

Alfonso Berlanga

Cuáles son las características generales de esta poesía de Cancionero, como acertadamente la denomina Rafael Lapesa¹¹ y en cuyo estudio nos basamos en todo lo que sigue.

Como es bien sabido, el año 1526 representa una fecha crucial para la literatura española. Ese año se produce la famosa conversación entre Andrea Navagiero y Juan Boscán que supuso la hegemonía de la poesía italianizante de carácter petrarquista, frente a la tradicional dominante propia de los Cancioneros. Sin embargo, y a pesar de la revolución formal que ello supuso, como atinadamente precisó el profesor Lapesa no son sino dos ramas de un mismo tronco, la poesía provenzal.

La llamada poesía de cancionero, que era la dominante en España desde finales del siglo XIV, incluye una nómina de autores de lo más variopinto, reyes como Juan II de Castilla, grandes señores como el Marqués de Santillana o Jorge Manrique, hombres de letras como Juan de Mena, pero también pobres poetas como Villasandino. Sin embargo, todos tenían un objetivo común: elaborar un tipo de poesía cortesana, alejada de los gustos populares juglarescos, que debía ser leída, cantada o recitada en las cortes de la época.

El objetivo, por tanto, era distraer a un público culto que apreciaba la poesía pero más por lo que suponía de juego de ingenio y artificio que por lo que podía tener de emotividad o sentimiento, incluso cuando se trataba de poemas de amor, porque exigían responder a unos patrones determinados, herederos del amor cortés. Se trataba, además, de poetas profesionales al servicio de los nobles a los que tenían que agradecer sus favores en multitud de ocasiones alabando sus hazañas o, simplemente, loando sus figuras. De ahí la cantidad de formas típicas y tópicas para expresar estos contenidos como decires, preguntas, diatribas, cantigas, etc. y de recursos estilísticos propios de una poesía conceptista e ingeniosa: antítesis, contraposiciones, paradoja, etc. Sirva como ejemplo este decir de Micer Francisco Imperial a manera de pregunta y adivinanza sobre el amor:

Yo me sso uno que bivo
con todo omme o muger,
e non me veen, maguer
a muchos e a muchas privo

11 Lapesa, Rafael, op. cit.

Alfonso Berlanga

la vista, e soy esquivo
e plazentero a las vezes;
e en poder de rrafezes
a grandes echo en cativo.

Yo mesmo ardo en fuego
e de sí çeniza quedo,
e después muy quedo a quedo
todo en uno me llego
e qual era torrno luego;
e de madre non nascí,
nin tal qual so nunca vy
demudado torrno viego.

Esta manifestación estética tendrá su continuidad en la poesía barroca culterana y conceptista que conseguirá la perfecta simbiosis de las dos corrientes que hemos señalado y llevarán hasta sus últimas consecuencias los excesos verbales y expresivos.

Sin embargo, el gusto por la poesía popular tradicional tendrá su continuidad hasta nuestros días. Así, la mayor parte de los escritores del siglo XVII, en especial en su obra dramática, se hacen eco de la canción tradicional y, bien en su estado original, bien reelaborada, la introducen en sus obras de teatro. Lope de Vega, especialmente, dado el carácter popular de su teatro, es uno de los más representativos cultivadores de esta tradición. Por citar sólo un par de ejemplos, sirvan como muestra una maya de su propia invención, en la línea de las canciones de boda, siega, san juan, etc. y la magnífica reelaboración de un villancico tradicional preexistente:

I

Dad para la maya
Gentil caballero:
Más vale la honra
Que todo el dinero

II

Por el montecico sola
¿cómo iré?
¡ay, Dios, si me perderé!
¿Cómo iré, triste, cuitada,
De aquel ingrato dejada?
Sola, triste, namorada
¿dónde iré?
¡ay, Dios, si me perderé

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

Durante el siglo XVIII, la lírica tradicional pierde todo el favor del que había gozado y habrá que esperar al movimiento romántico, tan amante de las tradiciones populares, para que recupere su presencia en algunos de nuestros poetas más significativos como Rosalía de Castro o José Zorrilla. Pero será a partir del Modernismo cuando se recupere en toda su grandeza el gusto por las formas tradicionales. Citemos un par de ejemplos muy significativos de los hermanos Machado; Antonio desarrolla, en estructura zejelesca, uno de los temas típicos de la tradición lírica peninsular, la llegada de la primavera, Manuel aprovecha el motivo del romance de Gerineldo para componer un poema en el más puro estilo tradicional técnico y expresivo:

I

Mientras danzáis en corro,
niñas, cantad:

Ya están los prados verdes,
ya vino abril galán.

A la orilla del río
por el negro encinar
sus abarcas de plata
hemos visto brillar.

Ya están los prados verdes
ya vino abril galán

A. Machado

II

Del color del lirio tiene Gerineldo
dos grandes orejas;
del color del lirio que dicen locuras
de amor de la reina.

Al llegar la tarde,
pobre pajecillo,
con labios de rosa,
con ojos de idilio,
al llegar la noche,
junto a los macizos
de arrayanes, vaga,
cerca del castillo.

Cerca del castillo,
vagar vagamente
la reina lo ha visto:
de sedas cubierto,
sin armas al cinto,
con alma de nardo,
con talle de lirio

M. Machado

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

Pero, seguramente, son los poetas de la generación del 27 los que más y mejor se han acercado a este rico caudal de inspiración popular y tradicional y, además, lo han hecho desde una exquisita recreación estética que le ha dado una nueva dimensión a nuestro patrimonio lírico tradicional. Federico García Lorca y Rafael Alberti quizás sean sus mejores exponentes. El primero porque eleva los patrones estéticos propios de la canción tradicional a unos niveles inusitados y consigue, además, perpetuar lo que era connatural, que se trasmite oralmente de generación en generación, como sucede con algunos textos del poeta que se siguen cantando hoy y, al igual que la canción tradicional, con variantes según quien la cante. Lorca, además, no sólo utiliza estructuras rítmicas propias de los textos tradicionales, sino que los crea a partir de los mismos supuestos (I y II), o los actualiza adaptándolos musicalmente (III). Veamos algunos ejemplos:

I	II	III
Arbolé, arbolé seco y verdé	Bajo el naranjo lava pañales de algodón. Tiene verdes los ojos y violeta la voz	Tres morillas m' enamoran en Jaén, Axa y Fátima y Marién.
La niña del bello rostro está cogiendo aceituna. El viento, galán de torres, la prende por la cintura.(...)	¡Ay amor bajo el naranjo en flor!	Tres morillas tan garridas iban a coger olivas, y hallábanlas cogidas en Jaén, Axa y Fátima y Marién.
La niña del bello rostro sigue cogiendo aceituna con el brazo gris del viento ceñido por la cintura. Arbolé, arbolé seco y verdé	El agua de la acequia iba llena de sol, en el olivarito cantaba un gorrión. ¡Ay amor, bajo el naranjo en flor!	Y hallábanlas cogidas, y tornaban desmaídas y las colores perdidas en Jaén, Axa y Fátima y Marién

Algo similar sucede con Rafael Alberti y el texto que transcribimos procedente de “El alba del alhelí”:

¿Por qué vereda se fue?
¡ay, aire, que no lo sé!

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

¿Por la de Benamejí?
¿por la de Lucena o Priego?
¿por la de Loja se fue?
¡ay, aire, que no lo sé!
Ahora recuerdo: me dijo
que caminaba a Sevilla.
¿A Sevilla? ¡No lo sé!

¿Por qué vereda se fue?
¡ay, aire, que no lo sé!

El gusto por los temas y formas tradicionales continúa y otros poetas de nuestros días, aunque ya desaparecidos, presta especial atención a nuestra rica lírica tradicional. Baste recordar, por ejemplo, la existencia del “Romancero de la guerra civil” en el que se recogen composiciones anónimas o de autores conocidos y que, muchas de ellas, recuerdan en tono tradicional con el fin de musicarlas y memorizarlas fácilmente, como por ejemplo:

Canta, miliciano, canta,
y canta todos los días,
que quiero con tus cantares
convivir las alegrías
lo mismo que los pesares. [...]

Aunque, seguramente, el más conocido sea el famoso romance a la “Defensa de Madrid” de Rafael Alberti:

Madrid, corazón de España,
late con pulsos de fiebre.
Si ayer la sangre le hervía,
hoy con más calor le hierve.
Ya nunca podrá dormirse,
porque, si Madrid se duerme,
querrá despertarse un día
y el alba no vendrá a verle.

Alfonso Berlanga

No olvides, Madrid, la guerra;
jamás olvides que enfrente
los ojos del enemigo
te echan miradas de muerte.
Rondan por tu cielo halcones
que precipitarse quieren
sobre tus rojos tejados,
tus calles, tu brava gente.
Madrid: que nunca se diga
nunca se publique o piense
que en el corazón de España
la sangre se volvió nieve.
Atroces ríos de asombro
han de correr de esas fuentes.
Que cada barrio, a su hora,
si esa mal hora viniere
-hora que no vendrá- sea
más que la plaza más fuerte.
Los hombres, como castillos;
igual que almenas, sus frentes
grandes murallas, sus brazos
puertas que nadie penetre.
Quien al corazón de España
quiera asomarse, que llegue.
¡Pronto! Madrid está lejos.
Madrid sabe defenderse
con uñas, con pies, con codos,
con empujones, con dientes,
panza arriba, arisco, recto,
duro, al pie del agua verde
del Tajo, en Navalperal,
en Sigüenza, en donde suenan
balas y balas que busquen
helar su sangre caliente.
Madrid, corazón de España,

Alfonso Berlanga

que es de tierra, dentro tiene
si se le escarba, un gran hoyo,
profundo, grande, imponente,
como un barranco que aguarda ...
Sólo en él cabe la muerte.

Dos últimos ejemplos, uno de Luis Rosales, en cuyo poema inserta un estribillo que imita al de una bella canción tradicional y otro de Blas de Otero que toma como pretexto un poema de Gil Vicente cuyo significado y estructura parodia:

Tiene la niña la cara
que se le borra un poquito
cuando se lava

Alirón
tira del cordón
cordón de la Italia

Niña,
ten cuidado con el agua

L. Rosales

Tanto reloj de oro,
tanta cadena,
luego vas a su casa
y allí no hay cena.

Arrión,
cara de ladrón
si vas a la Italia

¿dónde vas, a mor mío
que yo no vaya?

Canción tradicional

Si nos fijamos, es tal el grado de implicación de Luis Rosales con el tono tradicional que nos cuesta adivinar cuál de los dos textos refleja mejor el espíritu tradicional. En el caso de Blas de Otero, vemos que la intención es otra:

Muy preciada es la palomba:
¡cómo es preciso cuidarla!

Digas tú, el marinero,
que en las naves vivías,
as palombas, non riñades
paz no mar

Muy graciosa es la doncella,
¡cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero,
que en las naves vivías,
si la nave o la vela o la estrella
es tan bella

LÍRICA TRADICIONAL PENINSULAR Y POESÍA DE CANCIONERO.
EL CANCIONERO DE BAENA

Alfonso Berlanga

Digas tú, el avionero,
que volando venías,
as palombas, non riñades
paz no ar

Digas tú, meu menino,
que escuchándome estabas,
muy preciosa es la palomba
no riñades

Digas tú, el caballero,
que las armas vestías,
si el caballo o las armas o la guerra
es tan bella

Digas tú, el pastorcico
que el ganadico guardas
si el ganado o los valles o la sierra
es tan bella

En definitiva, en este somero repaso (12)¹² he intentado ofrecer una muestra representativa de textos y argumentos críticos que demuestran cómo la poesía española, desde sus orígenes, nos presenta la doble vertiente culta y popular, sus entrecruzamientos en algunos momentos, y su significativa y desigual presencia en los Cancioneros, en especial en el Cancionero de Baena, así como el gusto por la canción tradicional en distintas épocas de nuestra historia literaria. Este rico patrimonio constituye, sin duda, una de las muestras más importantes de nuestra lengua y nuestra cultura.

12 Resumen de mi estudio en Berlanga, Alfonso: *Poesía tradicional: Lirica y Romancero*, Ed. Alce, Madrid, 1978, págs. IX-XLVI

