

## PERMANENCIA FOLKLÓRICA DEL VILLANCICO GLOSADO

Parece que vamos comprendiendo más y más la complejidad de eso que llamamos «poesía popular» o «poesía tradicional», o «poesía folklórica». Complejidad, ante todo, porque no se trata de un fenómeno homogéneo y único, que se pudiera deslindar, definir y caracterizar de una vez por todas. Ahora sabemos que no existe LA Poesía Popular: ni siquiera LA poesía popular de España o de Italia, sino sólo una poesía popular de tal o cual área geográfica y de tal o cual época.

El mundo hispánico sirve de maravilla para que esto se vea claro; no por su Romancero, que ha resistido (hasta ahora) la prueba de los siglos, sino por sus cantares líricos, que fueron unos hasta el siglo XVII y son otros desde entonces. Ahí ocurrió una ruptura: ahí desapareció una tradición poética popular y fue sustituida por otra tradición, por otra «escuela poética popular», para usar el feliz término de Sergio Baldi. Se sigue diciendo que la lírica popular española ha sido básicamente la misma desde las jarchas del siglo XI hasta las jotas aragonesas de hoy. Y no hay tal. La quarteta octosilábica y la seguidilla no son prolongaciones del villancico, son otra cosa: es un nuevo mundo poético<sup>1</sup>.

Una vez sentado este hecho, que es el fundamental, podemos y debemos empezar a matizar. Nunca una nueva moda ha sido capaz de arrancar de cuajo las costumbres establecidas; y gracias a eso, las viejas canciones hispánicas encontraron la manera de no morir enteramente. En el último Congreso de Hispanistas traté de probar que la «canción heteroestrófica», que es la que domina en el actual folklore hispánico, se remonta en última instancia a uno de los dos tipos formales de la canción medieval popular: a la cantiga paralelística<sup>2</sup>. Si esta hipótesis resulta acertada, ya tendríamos aquí un caso de continuidad de la tradición lírica. Pero hay continuidades más patentes, bien conocidas por lo demás: la perduración del paralelismo<sup>3</sup>, la conservación de la métrica irregular

<sup>1</sup> Cf. entre otros mi artículo «De la seguidilla antigua a la moderna», *Collected Studies in honor of Americo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965, pp. 97-107.

<sup>2</sup> «Historia de una forma poética popular», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, pp. 371-377.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, nota 24.

en ciertas manifestaciones<sup>4</sup>, la permanencia de algunos temas y motivos. Y luego hay esas supervivencias de textos líricos medievales, que asoman la cabeza aquí y allá, en medio de tanta poesía de la nueva «escuela», y cuyo descubrimiento no deja de maravillarnos una y otra vez<sup>5</sup>. Pero mayor aún es nuestra sorpresa cuando en un rincón apartado se nos revela la conservación, no ya de unos temas o de unos procedimientos o de unos textos, sino de todo un tipo de poesías del cual sabemos a ciencia cierta que murió y que lo enterraron hace tres siglos.<sup>6</sup>

Esto es lo que ha ocurrido con el «villancico glosado», que es precisamente el otro tipo formal de la canción medieval popular<sup>6</sup>. Hace doce años Maria Aliete das Dorez Galhoz llamó la atención sobre una colección de treinta y cinco poesías recogidas en 1918 por José Antonio Guerreiro Gascon<sup>7</sup> en Marmeleite, pequeño y mal comunicado pueblo de la sierra de Monchique, en el Algarve. Son las «cantigas dos foliões» que ahí se cantaban año por año, hasta 1903, en la fiesta llamada «do Santo Espirito», la cual, según se dice, fue instituida por el rey Dinis y por doña Isabel<sup>8</sup>. Pues bien, esas cantigas son para dejar estupefactos a cuantos conocen la lírica tradicional antigua, por un lado, y la actual por el otro. He aquí dos ejemplos:

a) Meimendro, mimendro,  
cortarom-me um dedo.

Meimendro, mimendro  
dí a folha comprida,  
cortarom-me um dedo,  
ferirom-me a vida.

Meimendro, mimendro,  
da folha mais larga,

b) Põe-se o sol, põe-se  
lá detrás dos montes.

Põe-se o sol, põe-se  
hoje n'esta vila:  
cá fica quem folgue  
com a sua diamiga.

Põe-se o sol, põe-se  
hoje n'esta praça:

<sup>4</sup> Cf. P. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2.ª ed., Madrid, 1933, pp. 294-316.

<sup>5</sup> Véase E. M. TORNER, *Lírica hispánica, Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966, y M. FRENK ALATORRE, «Supervivencias de la antigua lírica popular», *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. 1, Madrid, 1960, pp. 51-78.

<sup>6</sup> Parece que se va imponiendo el uso del término *villancico* para designar la breve estrofa núcleo de las canciones medievales y renacentistas. Las dos maneras de desarrollarlo eran: la cantiga paralelística y el «villancico glosado». A propósito de la primera he hablado («Historia de una forma...», art. cit.) de estructura lineal y progresiva, mientras que el segundo sería una estructura regresiva y centripeta.

<sup>7</sup> «Festas de Monchique. IV. Santo-Espirito» [artículo fechado en 1918], *Revista Lusitana*, 24 (1921-22), pp. 274-285.

<sup>8</sup> Cf. MARIA ALIETE DAS DOREZ GALHOZ, «Chansons parallélitiques dans la tradition de l'Algarve: genres, structures, langage», *Actas do IX Congresso Internacional de Linguística Românica, Boletim de Filologia* (Lisboa), 19 (1960), pp. 5-10.

coratarom-me um dedo,  
feriram minh'alma<sup>9</sup>.

(p. 279)

cá fica quem folgue  
com a sua diamada.

(p. 280)

¿Qué es lo que vemos aquí? Un dístico inicial, que contiene el tema; luego una cuarteta que lo desarrolla y una segunda cuarteta paralela a la anterior. En otras palabras, un villancico glosado, con glosa paralelistica, como tantos que encontramos en las obras de Gil Vicente, en el *Cancionero musical de palacio*, en los libros de los vihuelistas y de Juan Vásquez, en otras fuentes de aquella época<sup>10</sup>. ¡Y nosotros que creíamos desaparecida esa forma desde el siglo XVII!

De las treinta y cinco cantigas recogidas por Guerreiro Gascón nada menos que veintinueve son villancicos glosados, todos, salvo tres, paralelisticos. El villancico inicial es casi siempre un dístico<sup>11</sup> y las estrofas glosadoras son cuartetos<sup>12</sup>. La métrica es decididamente fluctuante, con predominio del hexasílabo y el octosílabo: igual que en la lírica popular antigua, y, como en ésta, suele haber combinaciones de versos desiguales. Vale la pena citar otras cantigas, y es lástima que no podamos detenernos ahora a estudiar más esta poesía que, como se verá, está llena de cosas curiosas e interesantes<sup>13</sup>.

**c) Alevanta-te, Zabela,  
que manhanita é.  
Levanta-te, Zabela,  
d'esse té doce dormir,  
que manhanita é.  
quer sol relumbrir.  
Alevanta-tê, Zabela,  
d'esse té doce folgar,  
que manhanita é,  
quer o sol relumbrar.**

(p. 276)

**d) Ó que rua tâ comprida  
p'ra jogar nela a laranjinha!**

Ó que rua tâ comprida  
que é a rua desta vila  
p'ra jogar nela a laranjinha  
quando ela está florida!

Ó que rua tâ comprida  
que é a rua desta praça  
p'ra jogar a laranjinha  
quando ela está granada!

(p. 279)

<sup>9</sup> La página remite al artículo de Guerreiro Gascon. Reproduzco los textos tal como él los da, aunque modernizando la ortografía.

<sup>10</sup> Estudié las fuentes y los tipos de villancicos glosados en «Glosas de tipo popular en la antigua lírica». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12 (1958), pp. 301-334 [abrevio *Glosas*].

<sup>11</sup> En cuatro casos es un terceto (ejemplos *g* y *h* y textos citados en las notas 21 y 30); sólo dos (*l* y *m*) comienzan con una cuarteta.

<sup>12</sup> Con una sola excepción: nuestro ejemplo *m*, que tiene estrofas de seis versos. Esperaríamos que se repitiera el estribillo, parcial o totalmente, tras las estrofas, a la manera antigua. Quizá así ocurriera, pero la repetición sólo se señala en cinco casos (ejes. *g*, *i*, *j*, *k* y el cit. nota 21): son datos demasiado incompletos.

<sup>13</sup> Véanse también los textos citados en las notas 14, 18, 19, 21, 23, 29, 30 y 31. Como

e) Moças do Toledo  
chêra la sua roupa.

Moças do Toledo  
vão lavar ô rio,  
chêra la sua roupa  
a trevo florido.

Moças de Toledo  
vã lavar ô alto,  
chêra la sua roupa  
a trevo granado<sup>14</sup>.

(p. 280)

f) Quem te cortou, laranjeira,  
quem te cortou mal le venha.

Quem te cortou, laranjeira,  
laranjeirinha florida,  
quem te cortou mal le venha,  
quem te cortou lá por cima.

Quem te cortou, laranjeira,  
laranjeirinha granada,  
quem te cortou mal le venha,  
quem te cortou a ramada.

(p. 281)

g) Selá-m'este cavalo  
p'ra mê'senhor el-rê:  
quem no levará?

Selá-m'este cavalo,  
ponde-le fréu,  
p'ra mê'senhor el-rê,  
que vai a passeio.  
Quem no levará?

Selá-m'este cavalo,  
ponde-l'a sela,  
p'ra mê'senhor el-rê,  
que vai a guerra.  
Quem no levará?

(p. 276)

h) Ora mande tocá'la caxa,  
senhor capitão,  
que todos os soldados a la guerra vão!

Senhor capitão  
fidalgo e menino,  
todos os soldados a la guerra vão,  
vã vencer sê'inemigo

Senhor capitão  
menino e fidalgo,  
todos os soldados a guerra vão,  
vã vencer sua batalha (sic).

(p. 280).

En cuanto a los temas y los modos hay, junto a lo arcaico, cosas que no nos son conocidas de la tradición antigua. En cambio, los moldes formales pertenecen totalmente al pasado. Y del pasado proviene la manera muy peculiar en que se constituye la glosa a partir del villancico en la mayoría de esas cantigas. Casi todas las aquí citadas repiten íntegro el villancico en los versos nones de las estrofas, mientras los pares amplían

se observará, no es exacto que las cantigas sean en su mayoría «chants de circonstance», destinados a «faire la chronique rimée de la fête» (Galhoz, p. 5).

<sup>14</sup> La Sra. Galhoz corrige «de Toledo», donde Guerreiro ha puesto *do*. Cf. esta otra cantiga, de versos anormalmente largos: «D'onde vêm estes senhores e mais senhoras, / que me vêm cheirando a limas mais a limonas? / D'onde vêm estes senhores e mais senhoras / qu'ê' bem le digo (e bem le falo)? / Vêm-me cheirando limas mais a limonas / e a trevo florido (gránado)» (p. 278). En las notas los textos se citarán en esta forma condensada.

de diversas maneras la idea contenida en ellos. Es el mismo procedimiento de «despliegue» que encontramos en una serie de cantares que se pusieron por escrito en los siglos XV a XVII, casi todos ellos castellanos<sup>15</sup>. Compárense estos dos textos, el primero documentado en 1918, el segundo en 1627:

i) Ó que rico mel, senhores, fêto de todas as flores!	Mucho pica el sol: más pica el amor.
Ó que rico mel, senhores, s'ele era do mais branco, fêto de todas as flores,  fêto das flores do campo!...	Mucho pica el sol con flechas de fuego: más pica el amor. que hiere más recio.
Ó que rico mel, senhores, fêto de todas as flores! <sup>16</sup>	Mucho pica el sol: más pica el amor! <sup>17</sup>

(p. 279)

El villancico forma la armazón de las estrofas glosadoras: los versos nuevos, una especie de añadido circunstancial.

Veintidós de las cantigas «do Santo Espírito» se ajustan al mismo esquema<sup>18</sup>, como si ritualmente hubiera estado conectada con la fiesta portuguesa esa arcaica forma, de la cual conocíamos muy pocos ejemplos no castellanos. Los otros siete villancicos glosados adoptan técnicas igualmente antiguas: el «desarrollo» o ampliación del villancico en la estrofa, partiendo de la repetición de su comienzo, aparece en tres textos: veamos el muy gracioso del rey bebedor, a cuyo lado podemos colocar un cantarcito, también portugués, reproducido por Gil Vicente:

<sup>15</sup> Cf. *Glosas*, pp. 308-313; Galhoz, p. 7.

<sup>16</sup> En esta cantiga el paralelismo se extiende a tres estrofas (el informante dijo que era «de tres pés»): los «sinónimos» de las rimas son *branco-claro-fino* y *campo-cravo-rasmonino*. Como en muchas otras cantigas de Marmeleite se observa aquí que la repetición se efectúa con leves variaciones, evidentemente destinadas a disminuir la monotonía (v. 4: «fêto das flores do campo», «fêto da flor do cravo», «da flor de rasmonino»). Antes de la repetición del villancico se incorporan en esta cantiga tres versos ajenos a ella.

<sup>17</sup> Este cantarcito (no incluido en *Glosas*; figura en una «ensalada» de *El poeta castellano Antonio Balvas Barona...*, Valladolid, 1627. Cf. mi antología *Lírica hispánica de tipo popular*, México, 1966, n.º 337 [abreviaré *Lírica*]).

<sup>18</sup> Son los ejemplos *a. c. d. e. f. g. i. h.*, los citados en las notas 14, 29, 30, 31, y algunos más, como: «Alevanta-te, graçala, / pois el-rê vai a la caça. / Alevanta-te, graçala, / pois el-rê bêra do rio (alto) / pois el-rê vai a caça. / de falcões levava cinco (cuatro)» (p. 276), y ésta, satírica, muy distinta de las demás: «Que mais que ponderê[s], senhora, / nã havê[s] de ser formosa. / Que mais que ponderê[s], senhora, / em vossa cara dorida (doirada). / nã havê[s] de ser formosa, / nem havê[s] de ser querida (amada)» (p. 281).

j) Bebe el-rê, bebe el-rê,  
beberemos nós também.

E bebe el-rê e bebe el-rê,  
como era de rezão,  
depois d'el rê beber  
bebe o sê'escrivão.  
E beberemos nós também<sup>19</sup>.

(p. 283)

Volava la pega y vai-se:  
quem me la tomasse!

Andava la pega  
no meu cerrado,  
olhos morenos,  
bico dourado:  
quem me la tomasse!

(Lírica, 132)

En cuatro cantigas, como en tantos cantares antiguos, la glosa «es una entidad aparte» del villancico, del cual «no surge ya orgánicamente», y frente al cual cobra «un relieve muy especial»<sup>20</sup>. Los dos elementos se sitúan en niveles distintos. La cantiga *k* está puesta en boca de una mujer que, tras de interpelar a Perequito en el dístico inicial, relata en la glosa, impersonalmente, el porqué de esa interpelación. El ejemplo *l* presenta un esquema parecido, sólo que hay escasa relación entre villancico y glosa.

k) Perequito, mano das manas,  
p'ra que m'enganas?

Se fora lo Perequito  
pela robêra,  
s'era fala d'amorês  
com uma soltêra.

Se fora lo Perequito  
pela alevada,  
se fora uma fala d'amores  
com uma casada.  
P'ra que m'enganas?

Perequito, mano das manas,  
p'ra que m'enganas?

(p. 280)

l) Sarrana, por ond'endestes,  
qu'çnunca te achê?  
Toma lá o que me destes,  
por d'onde m'irê?

Passeava la sarrana  
pelo rio sem fonte,  
que nã achou quem n'a passasse  
senã os fidalgos da corte.

Passeava la sarrana  
pelo rio sem barca,  
nã achou quem passasse  
senã os fidalgos de praça<sup>21</sup>.

(p. 278)

En nuestro último ejemplo (*m*) el villancico es descriptivo, mientras la glosa, prácticamente desconectada de él, contiene un diálogo. De ambos

<sup>19</sup> Del mismo tipo: el ej. *h* y «Vamos dá'las esmolos, / vamos dá'las, que é horas. // Vamos dá'las esmolos / hoje mesmo neste [s]anto (dia). / vamos dá'las esmolos / do Espírito Santo (da Virgem Maria)» (p. 281).

<sup>20</sup> *Glosas*, p. 320. Cf., para los que sigue, pp. 325-329.

<sup>21</sup> Mismo esquema en: «Bom Jásus de Nazarê, / a minh'alma ê' v[o]l-a dou, / a vós sim, que outro não. // E mandava-me o Bom Jásus / por um anjo mais a dezer (mais avisar) / que le desse ê a minh'alma / quando ê quessesse morrer (finar). / A vós sim, que a outro não» (p. 278). Compárese con «Llamáisme villana» (*Lírica*, 290).

elementos poseemos versiones parecidísimas recogidas en el siglo XVI, pero además el esquema mismo es idéntico al de un antiguo cantarcito castellano:

m) Chovia e anevava  
pela noite escura,  
e a ná' que vai no porto  
corre la fortuna.

—Que me digas, marinhêro,  
que navegas no rio.  
na qual daquelas naus  
vai o seu diamigo?

Que naquela diantêra,  
mastro erguido!...<sup>22</sup>

Si el pastorcico es nuevo  
y anda enamorado,  
si se descuida y duerme,  
¿quién guardará el ganado?

—Digas, el pastorcico,  
galán y tan pulido,  
¿cúyas eran las vacas  
que pastan par del rio?

—Vuestras son, mi señora,  
y mío es el suspiro.

(p. 279)

(Juan. Vásquez)

Además de los veintinueve villancicos glosados hay en la colección de Guerreiro Gascon cinco canciones paralelisticas «acéfalas»<sup>23</sup>, que corresponden al tipo de canción medieval representado por las cantigas d'amigo con paralelismo literal, tipo que continúa vivo en ciertos cantares de Asturias, de Galicia y de otras regiones hispánicas<sup>24</sup>. Es interesante el hecho de que esta forma coincida en Marmeleite con el villancico glosado: se trata entonces de dos estructuras poéticomusicales perfectamente compatibles en el espacio y en el tiempo, lo cual parece corroborar la hipótesis de que ambas formas convivieron en toda la Península durante la Edad Media<sup>25</sup>. Que los portugueses conocieron desde fechas tempranas la cantiga con estribillo liminar no es idea nueva, y, lo que es más, Eugenio Asensio ha probado la existencia de cantigas gallegoportuguesas cuyas estrofas «están bordadas sobre el cañamazo de un estribillo previamente

<sup>22</sup> Rimas de la segunda estrofa: *alto, diamado, alçado*. La glosa, como se habrá notado, es casi igual a la de «Puse mis amores / en Fernandino...» (*Lírica*, 253), y para el villancico: «Si llueve menudico / y haze noche escura, / la nave al puerto, / el vento a la fortuna» (B.N.M., ms. 17.698).

<sup>23</sup> Como ésta: «Nos [s]emos tres irmanas, / todas tres d'um parecer (semelhar); / ê m'achí quintado em todas, / que sabe ler também escrever (notar). // E ê c'm moiro antri em pena, / qu'ê por elas mais perco a fê» (p. 279), y otra aún más curiosa: «Convidarom-me a cear...» (p. 282); además, «Moças de Lagos» (cf. nota 27), «Senhor prior, senhor prior...» (p. 281) y «Ê'venho da igreja» (p. 280).

<sup>24</sup> Cf., entre otros TORNER, *op. cit.*, pp. 405-415; EUGENIO ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2.ª ed., Madrid, 1970, pp. 208-215.

<sup>25</sup> Cf. ASENSIO, *op. cit.*, *passim*; FRENK ALATORRE, «Historia de una forma...», art. cit., y *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México, 1971, pp. 79-84.

fabricado»<sup>26</sup>, o sea, la forma que predomina en los «villancicos» de Marmelete<sup>27</sup>. Esas «cantigas dos foliões» podrían remontarse, pues, por lo menos al siglo XIII. Corroboran el carácter arcaico ciertos temas, motivos y rasgos del lenguaje<sup>28</sup>, lo mismo que varias coincidencias textuales con cantares antiguos<sup>29</sup>.

Pero a pesar de su gran antigüedad, la gran mayoría de las cantigas están como nuevas, como recién compuestas. Una conciencia alerta las mantuvo casi intactas<sup>30</sup> y los moldes mismos conservaron su vigencia<sup>31</sup>. ¿Es Marmelete el único sitio del área hispánica donde sobrevivió el villancico glosado? No totalmente: puestos sobre la pista, encontramos aquí y allá restos aislados<sup>32</sup>, y no es imposible que en algún sitio de la Península o de América aparezca en algún momento otro islote como el de la sierra de Monchique. Es decir, que si, por un lado, sólo podemos hablar de la poesía popular de tal o cual área y de tal o cual época, por el otro debemos reconocer que ni siquiera esta poesía forma necesariamente un bloque compacto y homogéneo. En efecto, vamos viendo cada día más la complejidad de eso que llamamos «poesía popular».

#### MARGIT FRENK ALATORRE

##### *El Colegio de México.*

<sup>26</sup> ASENSIO, *op. cit.*, p. 84; cf., pp. 86-90.

<sup>27</sup> En algunas el estribillo o villancico se ha omitido o se ha puesto al final y la composición parece entonces una cantiga paralelistica como todas. Hace falta explorar sistemáticamente la relación existente entre las dos formas de la canción medieval.

<sup>28</sup> Cf. GALHOZ, art. cit., pp. 8-9. En la lírica popular encontrada en fuentes renacentistas están, entre otros, las «mozas de Toledo» (*Lirica*, 563), el rey va a caza, el trebol florido (*Lirica*, 340), el «lá detrás dos montes», un «Serrana, dónde dormistes?» (*Lirica*, 262; cf. *m*), etcétera.

<sup>29</sup> Cf., *supra*, nota 22. Hay otras coincidencias notables: António Prestes y Rodrigues Lobo citaron un «Donde vem a fruta nova? / Não na vi senão agora», que reaparece en Marmelete, glosado así: «... / D'onde é que vem a fruta nova / do pomar de la rainha (enfanta)? / Não na vi senã agora, / qu'ela é clara e fina (e loçana)!» (p. 283). Hernán Núñez y Gonzalo Correas registraron en sus refraneros un «Aquella estrella escolar va en ella», sin duda relacionado con «Madre, aquela estrela / que calor vai nela!» (p. 280).

<sup>30</sup> Hay muy pocos casos de olvido o corrupción: la ausencia de la estrofa paralela en tres cantigas; la no utilización en la glosa de un verso del villancico, como en *h* y en «Deitai vinho no copo, / fá-vos a color no rosto, / não se vos quer na boca...» (p. 283), etc.

<sup>31</sup> Varias cantigas, sobre todo las religiosas, podrían ser de factura más bien reciente; digamos: «Senhor, vós sois um cofre onde todo o mundo adora. / Senhor, sois vós um cofre, sois um cofre d'oiro fino. / onde todo o mundo adora / sê Mestre Jasus devino...» (p. 278). Algunas parecen improvisaciones: «... // Ó que lindo cordão / de oiro torcido (lavrado) / que traz Januel na mão / da Jasus devino (sagrado)!» (p. 279).

<sup>32</sup> Cf., por ejemplo, en TORNER, *op. cit.*, p. 407, el cantar que comienza «Aquí cortamos los ramos / los asturianos».