CONFIGURACION DEL VILLANCICO POPULAR RENACENTISTA

MARGIT FRENK

En un trabajo publicado hace algunos años traté de exponer los problemas que plantea una edición de la antigua lírica de tipo popular como la que estoy preparando. Uno de esos problemas es la manera en que hemos de distribuir los versos de los poemas.

> Para esta poesía cantada, que no se atiene, en general, al cuento de sílabas, la división en versos . . .es hasta cierto punto arbitraria . . . Creo que todos nos hemos regido . . .por una intuición un tanto caprichosa y desde luego asistemática, y más que nada por una convención gráfica que nos viene desde el siglo xv y que ha asimilado la lírica de tipo popular a los cánones métricos (y por tanto gráficos) de la lírica cortesana.[1]

En efecto, cuando desde la segunda mitad del siglo xv se pusieron por escrito las letras de las canciones que hasta entonces habían llevado una vida exclusivamente oral y de otras que se fueron componiendo a imitación de éstas, no podía haber, en muchísimos casos, un criterio adecuado para dividirlas en versos. Sirvió de asidero, entonces, la versificación en versos cortos de los villancicos y canciones cortesanos,[2] o sea, de una tradición poética distinta. Sobre el paradigma de, digamos, "Moza tan fermosa / non vi en la frontera / como una vaquera / de la Finojosa," se escribió en versos hexasílabos el villancico "¿Cuál es la niña que coge las flores si no tiene amores?," aunque la rima y el ritmo de gaita gallega hubieran podido llevar a transcribirlo así:

¿Cuál es la niña que coge las flores
si no tiene amores?

La escritura de los villancicos en versos cortos se ha mantenido hasta nuestros días, salvo en contadas ocasiones. No nos hemos inquietado por ciertas incongruencias, como la de escribir en cuatro versos "Agora que soy niña quiero alegría, que no se sirve Dios de mi monjía," pero en dos versos "¿Agora que sé de amor me metéis monja? ¡Ay Dios, qué grave cosa!," o la de dividir

Buen amor, no me déis guerra,
que esta noche es la primera,

pero:

Gentil caballero,
dédesme hora un beso,
siquiera por el daño
que me habéis hecho.

Se ha argumentado que la cosa no tiene importancia. A propósito de "Si lo dicen, digan, alma mía, si lo dicen, digan," mi buen amigo Antonio Sánchez Romeralo pregunta: "¿Es una canción de tres versos 6+4+6 o un pareado de 10+6 sílabas?" Y contesta: "¿Qué más da? . . .Es ésta una diferencia que en una poesía oral carece realmente de importancia."[3] Para la simple lectura de los poemitas la cuestión puede, en efecto, ser irrelevante, pero pienso que para su estudio no lo es. Entre otras cosas, la anarquía que ha reinado en las transcripciones deforma nuestra concepción de la métrica peculiar de ese tipo de poesía, concepción que desde el libro de Henríquez Ureña hasta hoy se ha basado en la apariencia, parcialmente engañosa, de los textos escritos. No obtendremos una visión adecuada de su versificación mientras no sepamos qué es lo que debemos considerar, dentro de esa tradición poética, como un verso; o, si saberlo a ciencia cierta resulta imposible, mientras no propongamos algún tipo de interpretación.

Para lograr una u otra cosa tenemos que buscar las unidades que integran cada poemita, en cuanto a la sintaxis, al ritmo y a la rima, y tratar de llegar a leyes generales. El problema es complejo. Así, la rima es un elemento decisivo, pero no lo es siempre: hay casos de rima en el interior del verso, como forma específica de armonía vocálica ("Menina da mantellina," "ahora que estoy sola," "la de Pedro borreguero"); de modo que "Agora que soy niña quiero alegría" y "Gentil caballero, dédesme hora un beso" podrían en principio considerarse como un solo verso. El ritmo, por su parte, ayuda, pero sólo cuando es suficientemente definido, cosa que no ocurre con frecuencia. La sintaxis es, desde luego, la parte más compleja, y por ella habría que empezar. Intentaré ahora una primera aproximación, partiendo para ello de un planteamiento hecho por Sánchez Romeralo, el único que se ha adentrado hasta ahora en la estructura interna del villancico.[4]

Sánchez Romeralo encontró en la gran mayoría de los villancicos una "estructura básica binaria," que definió como "un cierto movimiento, a la vez conceptual y rítmico . . . Digo *A* y añado *B*" (p. 145). He aquí algunos de los ejemplos que aduce:

(*A*) Aguardan a mí;
(*B*) nunca tales guardas vi.

(*A*) Aquel pastorcico, madre, que no viene
(*B*) algo tiene en el campo que le duele.[5]

(*A*) A los baños del amor sola me iré
(*B*) y en ellos me bañaré.

(*A*) No puedo apartarme de los amores, madre,
(*B*) no puedo apartarme.

Después de aclarar que "estos dos elementos básicos, que hemos llamado *A* y *B*, desde el punto de vista conceptual y gramatical varían" (p. 145), Sánchez Romeralo analiza las variedades que considera "más importantes, las que más se repiten" (p. 148). Así, *A* suele ser el "sujeto lírico," el elemento en que "se concentra por un momento la atención afectiva" (p. 149) y que gramaticalmente es o el sujeto o el complemento; por ejemplo:

Las ondas de la mar
¡cuán menudicas van!

Estos mis cabellicos, madre,
dos a dos me los lleva el aire.

Pero *A* es también un vocativo ("Ojos morenos,/ ¿cuándo nos veremos?"), una exhortación ("Abaja los ojos, casada, / no mates a quien te miraba"), una declaración ("Solíades venir, amor, / agora non venides, non"); *B*, a su vez, suele consistir en una exclamación, una interrogación, una reiteración, o en una oración coordinada o yuxtapuesta, o bien una subordinada, las más veces causal ("No quiero ser monja, no, / que niña namoradica so"); a menudo *B* es introducido por las conjunciones *que* o *y*, usadas con sentidos diversos.

Hasta aquí, Sánchez Romeralo. Al enfrentarme a este planteamiento y reexaminar buen número de textos, encuentro lo siguiente: en muchos villancicos el esquema *A* + *B* es clarísimo; en otros, menos seguro; en otros, francamente dudoso. La cuestión puede formularse de otra manera: pienso que Sánchez Romeralo ha encontrado la clave para comprender la configuración de buen número de villancicos (de hecho, más de la mitad de los que he analizado), pero que al generalizar la fórmula *A* + *B*, aplicándola a fenómenos dispares, la ha extendido demasiado, desfigurándola hasta cierto punto. Sé que la cuestión es discutible; lo que quiero hacer aquí es, precisamente, ponerla a discusión.

Comenzaré por las estructuras bipartitas claras. Muchísimos cantarcillos constan de dos oraciones yuxtapuestas:[6]

Alta estaba la peña,
nace la malva en ella.

A sombra de mis cabellos se adurmió:
¿si le recordaré yo?

Sospiró una señora que yo vi:
¡ojalá fuese por mí!

Llamáisme villana:
yo no lo soy.

O bien, con unidades más complejas:

Queredme bien, caballero,
casada soy, aunque no quiero.

Aunque soy morena, blanca yo nací;
guardando el ganado la color perdí.[7]

La coordinación, algo menos frecuente, también establece, obviamente, dos elementos:

No me llaméis "sega la herba,"
sino morena.

Dícenme que el amor no fiere,
mas a mí muerto me tiene.

Lloraba la casada por su marido
y agora la pesa de que es venido.

Lo que no debe olvidarse es que hay también villancicos como los siguientes:

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

Blanca me era yo cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena.

Dícenme que tengo amiga, y no lo sé:
por sabello moriré.

O sea, villancicos en los cuales uno de los elementos está a su vez integrado por dos oraciones yuxtapuestas o coordinadas, sin que por eso dejen de estructurarse según el esquema *A* + *B*.

Este se da también en casos de subordinación:

Buscad, buen amor, con qué me falaguedes,
que mal enojada me tenedes.

No me toquéis a la aldaba,
que no soy enamorada.

La relación causal que aquí se observa es, con mucho, la más frecuente, y, como bien observó Sánchez Romeralo, abunda la fórmula Exhortación + Explicación (precedida de *que*). Otras veces hay relación disyuntiva ("Torre de la niña, y date, / si no, darte he yo combate") o relación final ("De iglesia en iglesia me quiero yo andar, / por no mal maridar"), o concesiva ("Seguir al amor me place, / aunque rabie mi madre"), o condicional ("Que no quiero, no, casarme / si el marido ha de mandarme"). En todos estos casos el segundo elemento se percibe como una adición, aunque adición necesaria para el sentido global del texto.

Ahora bien, la subordinación no siempre produce este efecto. En "Si te vas a bañar, Juanica, / dime a cuáles baños vas," el hecho de que la prótasis preceda a la apódosis crea, a mi ver, una relación más estrecha entre los dos elementos: el segundo se espera desde el "Si . . ." inicial y no se siente, por lo tanto como algo añadido. Lo mismo ocurre con las oraciones concesivas, consecutivas, causales y comparativas que comienzan con la subordinada:

Aunque me vedes morenica en el agua,
no seré yo fraila.

Porque duerme sola el agua
amanece helada.

¿Podemos hablar todavía, en estos casos, de esquema *A* + *B*?

Una duda análoga nos la plantean los muchos cantarcillos que comienzan por un complemento circunstancial (o una oración subordinada que cumple esa función):

Con el aire de la sierra
torneme morena.

Esta noche y otra
dormiré sola.

Después que la mar pasé,
vida mía, olvidastesmé.

Cuando le veo el amor, madre,
toda se arrevuelve la mi sangre.

Compárense con estos villancicos aquellos que posponen el complemento circunstancial:

Dejad que me alegre, madre,
antes que me case.

Triste fue y alegre vengo
con amores nuevos que tengo.

Aquí el complemento se percibe más claramente como un añadido.

Y paso a los textos en que, según pienso, no puede hablarse ya de estructura $A + B$. Ahí está el nutrido grupo de cancioncitas compuestas por una sola unidad gramatical, dividida por la rima:

Mis ojuelos, madre,
valen una ciudade.

El amor que me bien quiere
agora viene.

De mi amor querría saber
si me quiere bien.

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa . . .[8]

Morenica, dime cuándo
tú serás de mi bando . . .

O los villancicos, también muy numerosos, que comienzan con un vocativo:

Perricos de mi señora,
no me mordades agora.

Cobarde caballero,
¿de quién habedes miedo?

Ojos morenos,
¿cuándo nos veremos?

Comparemos este último con

Ojos de la mi señora, ¿y vos qué habedes?
¿Por qué vos abajades cuando me veedes?

Hay aquí dos unidades, la primera equivalente a "Ojos morenos, ¿cuándo nos veremos?"; éste constituye, pues, una sola unidad, igual que los otros poemitas que acabo de citar. ¿Es la rima un elemento suficientemente fuerte para crear por sí sola una estructura binaria donde hay nada más una unidad conceptual y gramatical? Si acaso es así, esa estructura binaria es muy distinta de las que surgen cuando hay dos oraciones yuxtapuestas, coordinadas, etc.

Esto nos lleva de la mano a otro grupo abundante de textos que Sánchez Romeralo ha incluido expresamente en su esquema $A + B$: los que consisten en una sola unidad gramatical, seguida de una repetición parcial, a veces con variaciones:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

De este mal moriré, madre,
de este mal moriré yo.

Vencedores son tus ojos, mis amores,
tus ojos son vencedores.

¡Ay, qué linda que sois, María!
¡Ay, cómo que sois linda! . . .

La reiteración no es un "elemento B" como lo es, digamos, en "No me las amuestres más, / que me matarás"; aquí se añade un nuevo concepto, esencial para el sentido del texto; allá no: la reiteración tiene un valor puramente estilístico y casi diríamos, musical. Es otro tipo de estructura.

Usando letras, podríamos hablar de los villancicos con estructura $A + B$ y de los que tienen estructura A. Dentro de este segundo grupo colocaría yo los casos de reiteración, que podrían simbolizarse con A + a (cuando sólo hay repetición parcial) o $A + A^1$ (cuando además se introducen variaciones). Faltaría decidir a cuál de los dos conjuntos asociaríamos los tipos que he considerado como dudosos (los que anteponen la oración subordinada o el complemento circunstancial). Si los consideramos dentro del esquema $A + B$, éste se encontraría en el 64% de los textos que he analizado (que constituyen más o menos la cuarta parte del repertorio total); si los asimilamos a la estructura A, el esquema binario contaría con el 54.6% y el unitario con 43.3%.

El 2.1% restante está constituido por un tipo de villancicos que no he mencionado y al cual supongo que aludió Sánchez Romeralo cuando habló de "excepciones" (p. 145, n. 13): son los textos que claramente constan de más de dos elementos: las endechas "de Canaria," en trísticos monorrimos, como:

Mis penas son como ondas del mar,
que unas se vienen y otras se van:
de día y de noche guerra me dan.[9]

o textos como

Toros corren, mi lindo amigo,
no salgáis al coso, no,
que de veros moriré yo.

Se trata en estos casos de un esquema binario expandido; en otros, de carácter muy distinto, hay una enumeración, de tres o cuatro elementos:

De las frutas, la manzana,
de las aves, la perdiz,
de las colores, la grana,
de las damas, la Beatriz.

En el repertorio conocido estos textos constituyen verdaderas excepciones, que no invalidan la clasificación que he propuesto en el presente trabajo.

Válida o no en sus resultados, la exploración sintáctica de los villancicos puede llevarnos a un conocimiento más cabal de las unidades que los integran y de ahí a una nueva visión de su métrica, tan necesitada de estudio. Quizá no sea iluso pensar que por este camino podríamos llegar a saber también algo más sobre las jarchas mozárabes y sobre toda la lírica de tipo popular de la Edad Media española.

El Colegio de México

[1] "Problemas de la antigua lírica popular," *Filología*, 13 (1968-1969), Homenaje a R. Menéndez Pidal, pp. 175-90.

[2] No se me escapa que la melodía de la canción pudo intervenir también en la distribución gráfica de los versos, pero no parece haber sido un factor decisivo. Por ejemplo, "Pues que me tienes, Miguel, por esposa, mírame Miguel cómo soy hermosa" consta de dos frases musicales en el *Cancionero de Medinaceli*, pero aparece ahí transcrito en cuatro versos y lleva una glosa en hexasílabos.

[3] A. Sánchez Romeralo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)* (Madrid: Gredos, 1969), p. 172. La cuestión, sin embargo, no deja de preocuparlo: "no siempre resultan evidentes las razones para la delimitación entre los villancicos de cuatro versos y los de dos" (p. 170, cf. p. 166); y aun intenta una explicación (pp. 172 y ss., n. 44): en la manera de distribuir los versos interviene el hecho de que haya o no haya rima, pero además "la tradición *escrita*, la visión física de los versos, también influye"; si escribimos "So el encina, / encina, / so el encina," dice, "los versos *se ven* muy cortos" (subrayado suyo).

[4] Lo mismo que Sánchez Romeralo, uso el término ambiguo de *villancico* para designar la estrofita-núcleo, sin incluir las estrofas (la "glosa") que suelen acompañarla.

[5] Este villancico y otros que cito a continuación se transcriben normalmente en versos cortos. Ya estoy empleando aquí la distribución en versos que considero adecuada y que utilizaré en mi edición crítica.

[6] Sobre la abundancia e importancia de la yuxtaposición dentro de este tipo de poesía cf. Sánchez Romeralo, pp. 180-4, 221-5.

[7] Una forma de yuxtaposición es el diálogo, que aparece en el 3.7% de los textos estudiados y que está constituido generalmente por una pregunta y su respuesta: "—¿Si jugastes anoche, amore? / —No, señora, none."

[8] Los puntos suspensivos indican, aquí y en otras dos citas, que el villancico tiene una segunda parte, paralela a la que reproduzco ("...Dame del tu amor, galana,/ siquiera una rama"). Para los fines del presente trabajo he considerado estos casos de paralelismo intraestrófico como si se tratara de dos estrofas.

[9] Cf. mi estudio "Endechas anónimas del siglo XVI," *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, t. 2 (Madrid, 1974), pp. 245-68. He prescindido aquí de las referencias bibliográficas de los cantarcillos citados; la mayoría de ellos figuran en antologías, como la de D. Alonso y J. M. Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1964); la de J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus, 1968); o la mía, *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, 2a. ed. (Madrid: Cátedra, 1977).