

CANCIONES PARA EL FINAL DE SIGLO (1580-1600)

Pablo Jauralde Pou
(*Universidad Autónoma de Madrid*)

La cabeza del glorioso mártir san Hermenegildo se sacó del monasterio de monjas de Siquena, de la orden de San Juan, en el reino de Aragón, el año de mil y quinientos ochenta y cinco, a nueve de diciembre, siendo priora doña Luisa de Moncayo, interviniendo con unas cartas de su majestad el Rey don Filipe II, nuestro señor, don Juan Babtista de Cardona, obispo de Vich, al cual entregaron la cabeza en la misma forma y arcas que estaba en el monasterio, y la mandó a su Majestad secretamente con un capellán de su casa, a la ciudad de Tortosa donde se entregó a García de Loaysa, su limosnero, y allí la vio su Majestad y mandó entregar en su guardajoyas para que la trujeran al real monasterio de Sant Lorenzo... ⁽¹⁾.

Los restos del bienaventurado mártir santo Hermenegildo, príncipe de España, hijo del Rey Luevigildo Arriano, se encontraba con los restos de las santas vírgenes sus hermanas, naturales de Sevilla y en ella martirizados. Ancestros, pues, de la realeza del propio monarca, normal era que engalanaran el impresionante mausoleo de El Escorial.

Manipulaciones semejantes se llevan a cabo en lugares tan simbólicos como la mismísima catedral del Toledo⁽²⁾, pendiente, además, de la llegada de otras reliquias famosas —las de Santa Leocadia— lo que ha puesto en funcionamiento toda la maquinaria administrativa de la Monarquía⁽³⁾. Las esferas políticas se hallaban, evidentemente, sacralizadas, incluso administrativamente saturadas de oficiosidad ceremonial. Es algo evidente para el que se acerque a los últimos veinte años del siglo XVI. Ejemplos de problemas graves durante aquellos meses, que provocan consultas y papeles sin cuento: colectivos, como el del número de sacerdotes que han de acompañar a los tercios de Flandes. O personales, como las preocupaciones de un gran humanista, Ambrosio de Morales, que escribe a la administración central eclesiástica sobre el problema de la sepultura y capilla del buen obispo de Córdoba, Antonio de Pazos, a quien el cabildo no deja enterrar en la capilla que había dispuesto en la Catedral. De los sacros nos deslizamos hacia los administrativos y políticos, casi sin darnos cuenta, como corresponden a una formación social organicista. Ventas de jurisdicciones, bulas, constituciones de

hermitaños, reformatión e instrucción de los moriscos (parecer de don Martín de Salva-tierra, obispo de Segovia), la reformatión del arte de marear (por junta que se reunió en Lisboa, 1583, de los mejores pilotos y geógrafos)... ¡Qué país —la Monarquía Hispánica— tan rico y complejo, cuando descendemos de la perspectiva grandiosa, corte-sana, política, etc. a la vida real de los documentos; cuando nos vamos de los manua-les a los archivos!

Algo así ocurre si nos trasladamos de la historia literaria oficial a las calles y las pla-zas, para escuchar las canciones de las gentes. En efecto, los viejos romances eruditos que contaban historias semejantes a las de los viejos manuales, de reyes y cortesanos, estaban arruinando a los librereros. Y el público común empezaba a rechazar historias vetustas sobre héroes imposibles, contrafactas y canciones sacras para sus ratos de ocio y de diversión, lo que estaba propiciando el nacimiento de nuevos subgéneros incontaminados, propicios a recoger el frescor de la canción popular por un lado; o a abrir cajón y género aparte en donde encerrar apropiadamente la poesía a lo divino, la poesía religiosa, la poesía sacra de raíz culta, la erudita... Que oficialidad y querencias artísticas vayan cada una por su lado es de lo más frecuente.

El contraste entre géneros es el mismo que observamos si de aquellos asuntos nos salimos a la calle o a las plazas, para escuchar cantar a las gentes, un poco abrumadas por tanta reverencia purpurada.

Algunos hechos históricos, entre la truculencia y la piedad, alcanzaron todavía la belleza o la dignidad de la canción y, como canciones, circularon en pliegos sueltos o en romanceros; pero ya son los menos y, además, se están alejando del género poético para encarrilarse como gaceta o noticia. Esta diferenciación de géneros se está produciendo por todos los lados en beneficio evidente de la poesía cantada, que es la que goza del favor del público y motiva la codicia de recopiladores y librereros. Se trata de un público que quiere sentirse protagonista de las emociones que el poema suscita.

Desde mediados de siglo cancioneros, romanceros, pliegos y otras hierbas, entre las que se cuentan las comedias de Cervantes⁽⁴⁾, por ejemplo, habían ido dialogando con el gusto de las gentes difundiendo gran cantidad de *romances sacados de historias anti-guas de la crónica de España*, por ejemplo (así se llama una de las primeras y más famosas recopilaciones, las de Martín Nucio y Steelsio). Una de estas, la de Lorenzo Sepúlveda, se seguirá editando hasta 1584, con variaciones en su contenido en un sinuoso proceder que busca conectar con los nuevos gustos del público. El florilegio comienza por ser un centón de romances eruditos y termina por renunciar a la edición, para dar paso a los romances nuevos y artísticos. Colectores y editores nos lo anuncian frecuentemente. Hacia 1550 eran los romances viejos “lo que agora se usa”, sin glosas ni aditamentos. Los 148 romances de esa primera edición son romances de tema conocido (el Cid, los infantes de Lara, el rey don Pedro, don Sancho, don Alfonso...) de tema sesudo, largos, expositivos, de doctrina nítida y de emoción dudosa... Tales gustos nos remiten a una sociedad encorsetada y grave, modelada por la conducta del héroe, cuya misión era histórica más que humana: no enamorar una dama, sino conquistar una ciudad, vencer una batalla o castigar a un enemigo; las colecciones se completaban con un corto círculo de romances bíblicos, muy escasos novelescos, alguno de tema antiguo y una buena parte de moriscos, desde luego.

¡Qué diferencia con las colecciones que se preparan, las de la década 1580-90, atiborradas de historias sentimentales que rezuman pasión, que novelan una y otra vez arrebatos del alma humana hacia todos los horizontes! Más cosas traen esas nuevas colecciones, que preludian una nueva época: qué gusto por la descripción de modas, atuendos, trajes, telas..., con qué satisfacción se llenan los versos de historietas menudas que apuntan hacia la variedad de la condición humana; Y —en el plano formal— la exquisita filigrana poética, buscando nuevas sonoridades, atrayendo hacia el poema campos léxicos más cercanos, recreando ambientes por el mero manejo lúdico o anafórico de admiraciones...

Los nuevos tiempos, por fin, habían conseguido recrear el pasado rústico y guerrero —pastores y moros— en un lugar ideal que recreara el ocio de la nueva sociedad aburguesada. Pastores pensativos y melancólicos en paisajes estilizados imprecaban a las aves que se agrupan, porque *no ha de haber compañía / donde está mi soledad*⁵¹. O moros desengañados y feroces advierten a sus enemigos: *...agradéceme Albayaldos / que vives hasta mañana*.

¿Quiénes son los héroes poéticos de aquella España finisecular y a qué deben su fama? Si hemos de hacer caso a las letras de las canciones que más se copiaron y recopiaron, los peninsulares de las décadas finales del siglo XVI soñaron colectivamente con la Niña de Plata, volvieron a templar una y mil veces el desacordado instrumento, imaginaron árboles solitarios y peñascos abruptos desde donde sentir el pánico de un paisaje solitario o se situaron anímicamente en el filo de la noche, cuando los gallos querían cantar, pero sobre todo se relamieron con el arroje del amor en grandes dosis...

Lo que parece evidente a estas alturas: que tamizaron de pasión amorosa todo tipo de acaeceres y desterraron de versos a héroes, moros y pastores que no llevaran consigo el estigma del amor. Y lo que también resulta curioso de esta transmutación o catarsis colectiva es que en esos espacios históricos alejados o exóticos se pudo dichosamente imprecabar de “injusto” al Rey, vengarse de los superiores o romper por la pasión todo tipo de trabas sociales. Veces hay que en las aventuras del moro Azarque, de Reduán o don Bueso adivinamos el germen de una novelita corta que haría las delicias de un sesudo crítico marxista. Se trata de toda una avalancha crítica y sentimental que va a producir nada menos que el lenguaje amoroso de la poesía moderna popular.

Rugero que ha muerto al fiero y jactancioso Rodamonte por su descortesía; el propio Rodamonte que ha enloquecido de amor y celos, porque su dama no le ha guardado las ausencias de la guerra; los avatares del desdeñado Gazul a quien *le deja su dama ingrata / porque le suena que es pobre...* y cuyas maldiciones hacia la amada traidora repetirían con indudable deleite todos los que sufrieron por la misma causa; unas cuantas moritas a quienes la familia ha obligado a casar contra su gusto, cuyas razones encandilarían a las damas del siglo que no alcanzaban con distinción social lo que habían tomado con el corazón; la venganza poética de estos descalabros pasionales lo era contra el Rey Chico, a quien se le secuestra la novia forzada poco antes de las bodas; los dramáticos amores de Azarque y Zulema, el primero de los cuales tiene a gala vestirse de punta en blanco durante veinte versos de romance antes de partir a la guerra y de leerle la cartilla a la llorosa amada: *viviré para gozarte / gozosa vendrás a verte / breve será mi jornada / tu firmeza no sea breve...* (Moncayo, 8). Ir a la guerra, caer pri-

sionero sobre ser enamorado, es motivo del ciclo de Abindarraéz y don Rodrigo de Narvaéz. El tema de las ausencias, aliñadas de pasión e incertidumbres, se servía en muchos romances, como los de Bravonel y Guadalará, para consuelo de quienes estaban sufriendo constante sangría de las campañas militares. Y la guerra siempre está lejos y produce ausencias. Ya citábamos más arriba la reacción del guerrero Rodamonte, cuando vuelve de la guerra y escucha las explicaciones de su dama: *vete con Dios, caballero / que bien te puedes volver; / no se puede solo un día / dejar sola una mujer; / que con cada sol que sale / mudamos de parecer...* ¡Qué consuelo poético para tantos soldados, que no podrían cumplir venganzas de amor y celos más que recitando los romances de Rodamonte! Para las ausencias. Sin embargo, contaban con otro valiosísima refugio poético, el de los pastores pensativos “al pie de una encina seca” enviando sus pensamientos a la amada y haciendo crecer ríos y fuentes con su llanto.

Los tiempos mudan las costumbres, y frente a esa mayoría de damas lacrimógenas que cruzaban las auroras llorando y desde una alta peña mostraban firmeza y pena, oteando el horizonte, otras no tienen tanta paciencia y se desgarran al amor de las lanzas, en gozoso prelude de los desgarros menos románticos de la picaresca, que está al caer. Así *La villana de las borlas / con la medalla de plata / que se fue con el soldado / enamorada de lanzas...* (Moncayo. 9-10) y vuelve cansada, andrajosa y feliz, deseando repetir la aventura. Nada más hermoso quizá que ese grito de libertad de otra villana, la que se escapa con el capitán que alojan en el pueblo, en su propia casa:

*Seguir el amor me place
aunque rabie mi madre.
Amor dulce y regalado
galán como enamorado
valiente como un soldado
vuestras guerras son mis paces.
Dexaré por él mi tierra
pues el amor me destierra,
que más quiero aquesta guerra
que paz con tantos azares,
aunque rabie mi madre.
De verme más se despida
que no quiero estar metida
donde allí acabe mi vida
labrando sus ajuares,
aunque rabie mi madre...*

La historia se narra a veces desde la perspectiva del soldado —moro o cristiano— que rapta a la doncella a la que van a casar contra su gusto.

También hay romances para los que se van y padecen el tormento de los celos o la incertidumbre de la vuelta gozosa, en estos casos, la canción suele presentar al ausente como guerrero esforzado, para que no haya lugar a dudas sobre su hombría cuando, entrado en materia sentimental, lllore sobre un retrato o esconda su fragilidad lamen-

tando el pundonor que le lleva a la guerra: *!Ay pundonor, que me llevas / a meterme en una barca / entre las ondas y el cielo / cargado de acero y malla...*

Lejanías y prisiones —nos dicen muchos versos— son incompatibles con el amor; como le señala Abindarraéz a don Rodrigo, cuando le pide rendición: *Mal podrá ser captivo / el que lo es de Xarifa.*

Para seguir el hilo de nuestro argumento, la “niña morena” que se queda esperando la vuelta del guerrero, canta este romancillo tan significativo:

*La niña morena
que yendo a la fuente
perdió sus zarcillos
gran pena merece.
Diérame mi amado
antes que se fuese
zarcillos dorados
ahora hace tres meses.
Dos candados eran
para que no oyese
palabras de amores
que otros me dijese.
Perdílos lavando,
¿qué dirá mi ausente?*

Como no recordar la bellísima versión de Góngora —muy temprana, pues ya la recoge en 1589 el florilegio de Moncayo—:

*dejadme llorar
orillas del mar.
La más bella niña
de nuestro lugar
hoy es viuda, sola,
y de tierna edad,
viendo que sus ojos
a la guerra van
a su madre dice
que escuche su mal..*

Para los que vuelven y encuentran el corazón de la amada ocupado, los cancioneros le ofrecen el consuelo de un puñado de bellísimas canciones:

*De mi dama hice un día
ausencia, y cuando torné
hallé que su amor y fe
en otro mudado había..*

Lo que les sugieren esas canciones: *Toma nuevo amor / zagal desdichado...* De donde es fácil derivar hacia las quejas por la inconstancia de las damas, que es un tema frecuente en canciones tardías, o bien como apostilla (*Alarifa, mora bella / amiga de*

amor de paso...) o bien como retahíla de improperios, como los que se hacen a quella morita que a todo tocado nuevo / nuevo pensamientos sacas..., que a todos haces buen rostro / notable vicio en las damas...

Otros romances poetizan el reencuentro con la amada; lances de las idas y vueltas; heridas de guerra que cura y no cura el amor; etc.

Si los moriscos servían para lances de viajes, ausencias, batallas, etc.; los pastoriles se acomodaban mucho mejor para apreciar en su hermosa desnudez la pasión amorosa, es decir, para decantar lances reales en formulaciones purísimas, con la atmósfera topográfica adecuada. Todo lo dicen los arranques:

*Llorando memorias tristes
del tiempo alegre pasado,
cercado de pensamientos
con desengaño engañado,
rico de esperanzas largas
y en ellas desesperado
de la memoria de Alcida
de nuevo martirizado,
estaba el pastor Lucinio
mondando un verde cayado...(Moncayo. 39v-40)*

*Cabezabajo y pensativo
puesto en un peñasco el cobdo,
con la mano en el pescuezo
estaba el pastor Chamocho... (Moncayo. 40v-41)*

*Con voz triste y congojosa
un amante se quejaba
con tan inmensa tristeza
que el alma se le arrancaba... (Moncayo. 67).*

Las canciones obran el milagro de recrear la verde juncia, el peñasco, la orilla de los ríos, la encina, etc. como el lugar soñado por el amante melancólico para entonar sus querellas. Y entonces —ya se lo habían enseñado las églogas— los amantes encontraban el consuelo solitario y hermoso de la madre naturaleza, recién descubierta o añorada, desde la lejanía de las urbes, o desprovistas de la carga teológica por las ciencias experimentales.

Unos y otros temas acogieron con calor los mitos apropiados para ejercer una infinita variación, tal la que durante aquellos años se orquestó en torno a Píramo y Tisbe; sobre Dido; en referencia al triángulo Abindarráez, Jarifa y Rodrigo de Narvaéz; en la guerra muere todavía Durandarte y Montesinos sigue llevando su corazón a Belerma...

UN NUEVO LENGUAJE POÉTICO

No solo eran modelos de conducta ideal los que se estilizaban en las aventuras de aquellos nuevos héroes, sino que hasta las expresiones de amor y de guerra se acom-

pasaban a la belleza sentenciosa del romance para aderezar la conversación, como podrían hacer —no sin evidente sorna— los aldeanos de Ubeda, Jaén, Baeza o Andújar al referir las correrías de Reduán, retomando el estribillo *Las campanas de Baeza / al arma tocan a priesa...*

El repertorio de versos sentenciosos es tan rico que no podemos más que citar algunos para golosina, como el triste epifonema del romance *Galiana está en Toledo*, con que la cristiana cautiva termina su exposición de desgracias: *que aunque ves que lloro mucho / mucho por llorar me falta* (Moncayo, 24v). Pero véase de que modo tan circunspecto y cabal al mismo tiempo se expresa, en otro, el congreso de los amantes: *al fin ordena la siesta / la desorden que amor causa...* (Moncayo, 25) Escúchese la que-rella del buen amante: *No des tan mal galardón / a quien tan bien se empleaba...* O la fórmula para el que padece de amores: *en la pena está la gloria / del que vive enamorado*. O la resolución con la que el pastor abandonado dispersa las aves: *que no ha de haber compañía / donde está mi soledad...* Todo este proceder va a forjar un lenguaje amoroso que, a la larga, se popularizará.

Cervantes hubo de cantar muchas veces la bella letrilla que comienza:

*Si a mi Leonor
vieres en la fuente,
háblala, pastor,
dile mi dolor:
verás si lo siente...* (M. 109v-110)

Pues la utiliza en un un conocido pasaje del *Quijote*. Ya que hemos citado a Cervantes —no será la última vez— es muy significativo cómo deriva su poesía de ese corpus poético, hasta en detalles: canciones de hacia 1590, por ejemplo, insinúan los primeros suicidios amorosos de amantes desesperados⁽⁶⁾. De la misma manera que pudo aprender de tantas canciones a sentir y cantar las quejas del amante abandonado a su pasión en el silencio de la noche: *Si duermes, señora mía / despierta un poco y no duermas / pues no duerme mi cuidado / y están despiertas mis penas; / escucha mi voz cansada...* Porque, dice otro romance, ... *quien cuidados tiene / ¿cómo es posible que duerma?*. Ese primer arrebatao romanticismo, que hace sonar un laúd a *cuya armonía / las aves están suspensas / quando el lucero del alva / del día declara...*⁽⁷⁾

Señalaba que estas canciones de finales de siglo están construyendo, decantando y puliendo lo que va a ser el lenguaje amoroso de toda nuestra historia literaria posterior: allí están “las cenizas de tu olvido”, “la llaga del alma”, “la ingrata que adora”, “el gallardo mancebo”, “las esperanzas locas”, “como del viento las hojas”, la trinidad “alma vida y honra”; “el ciego amor”, “el tiempo forma quejas”, “da rienda a sus cuidados”, “gustos pasados”, “tener remedio”, “imposible remedio”, “me aflige el alma”, “gozar la gloria”, “anda siempre en mi memoria”, “que se acuerde de que estoy vivo”, “en el alma la tengo”, “que sienta lo que yo siento”... Todo lo que he citado son versos de canciones. ¿Es suficiente? Ahí está la materia de los tangos, de las coplas, de toda la palabrería ya vacua de la canción moderna...

Una canción como la siguiente —de un cancionero de 1593— camina sobre este tipo de sintagmas:

*Ya me voy vengando,
mis ojuelos tristes
que el mal que me hicistes
lo pagueis llorando.
Si dentro en mi seno
el fuego atizastes
luego le dejastes
de lágrimas llenos,
vuestro mal buscando
si a mí me ofendistes
que el mal que me hecistes
lo paguéis llorando..., etc.*

En donde *ojuelos tristes, el mal que hicisteis. Dentro en mi seno, pagarlo llorando, atizar el fuego, de lágrimas llenos, buscar su mal, etc.*, forman parte de ese corpus de fórmulas para el amor y sus accidentes.

¿Quién no reconoce en estos versos de romance, quejas que el pastor Zelindo escribe a Belisa en el tronco de una haya al borde del Tajo, las fórmulas de una querella amorosa de nuestros tiempos?:

*Yo tengo la culpa dello,
aunque tú fuiste la causa
y es bien que tenga la pena
quien se pone en confianza.
No me quejo de tu olvido,
que no olvida quien no ama,
pero pudiera quejarme
de tus ojos que me engañan.
Bien sabes por qué lo digo
y con quien lo sabe basta,
que en otras partes habrás visto
las razones que aquí faltan...⁽⁸⁾*

Es indudable, con todo, que para lo que mejor servía todo aquel bagaje cantado era para suministrar en exquisita forma verbal modos de conducta, reflejos de situaciones típicas, expresión acabada de sensaciones revoltosas: *...en guerra de celos / el más fuerte menos vale... Ayer me llamaste tuyo / hoy me vees y no me hablas... Del tiempo ha sido la falta...; alaridos daba el moro / que estremecen la campaña... Camina para el real / con semblante denodado... Con la gran pena que siente / de suspirar no cesaba... Ejemplar, en este sentido, la colección de estribillos que merecen el adorno de la letrilla: *Besóme el colmeneruelo / y a la miel me supo el beso; ...a descansar el alma / mientras el mar fiero furioso brama; Si amor pone las escalas / al muro del corazón / no hay ninguna defensión...; Ve mi dulce fantasía / al lugar a donde estoy / y mira si fui el que soy / en el pechon que solía. Por un dulce beso / melindres hacéis, / que si pierdo el seso / no os marfavilléis. Un suspiro dio Lucía / ayer estando lavando / ¡quién**

fuera tras él volando / por saber dónde le envía! Sufre y calla / pues que fuiste la causa...

La primera gran cosecha de estos fructíferos años habrían de recogerla los lexicógrafos, los paremiólogos y los encandilados por la frase hecha y el modismo, y no solo Covarrubias y Correas, sino quienes produjeron arte verbal en los años inmediatos, empezando por Mateo Alemán y Cervantes, desde luego. Sería fácil construir —como se hizo a veces— un repertorio fraseológico con versos de estos cantares. He aquí el botón de muestra, recopilado casi sin esfuerzo a partir de una sola muestra:

*más vale muerte presta / que no vivir en desgracia
huye de gente los días / las noches llorando pasa
el hilo de nuestras vidas / en mano está de las Parcas
tuviera sepulcro el cuerpo / do tuvo su cielo el alma
que quien hasta aquí ha sufrido / podrá sufrir lo que falta...
mal donde reina fe / haber sinrazones puede
aunque más la boca diga / mucho más el alma siente
cuando no hay nevados pechos / a los negros, aunque tiznen
de adoralla vive / aunque ningún premio espera...
dice con la voz del alma / lo que en el alma contempla...
si te acordases del árbol / como del fruto te acuerdas...
celebra con voz del cielo / cosas que no son de tierra
por lo grave se gobierna / dejóme a mí por humilde
yo quiero que se me allane / ella quiere que me empine...
De lo que las almas sufren / salen al rostro las pintas..
Saldrá el sol de mi señora / y deshará estos nublados
... a veces agua derrite / y a veces me deja helado
sopiros tiernos sirvieron / de señales para el plazo
que necio fuera yo / si sintiera tus mudanzas
oyes decir mal de mí / y la plática no atajas
mal haya quien apedrea / del vecino la ventana
todo lo truecan los días
llorarás mi choza humilde / de tu gusto rico alcázar
no se acaba la memoria / si procuran acaballa
que tu vecino no es ciego / y tu vecina no calla...⁽⁹⁾*

A veces el cantar camina casi exclusivamente por ese cauce:

*cruel a mi memoria / pues por ella me castigas,
abrasando mis entrañas / con esas entrañas frías,
qué de prendas que fiaba / de tu voluntad fingida,
qué de verdades me debes / y yo a ti qué de mentiras,
ayer temiste a mis ojos / hoy vences a quien te mira
que amor y tiempo en mil años / no están iguales un día...⁽¹⁰⁾*

Con esto llegamos a la sustancia misma del cancionero: el de suministrar en formas poéticas ajustadas, memorizables, fijadas en un tono, un ritmo y un metro, todo un conjunto de experiencias y en hacerlo, sobre todo, cuando la poesía culta derivaba hacia la

vertiente opuesta: desbordaba fórmulas, rompía versos, se apoderaba del campo intelectual —lectura íntima, sin voceado sonoro ni movimiento de labios—, imitaba la difícil dispersión sintáctica de los clásicos latinos, o recuperaba acepciones escondidas de términos comunes... Rigurosos contemporáneos de esta avenida de canciones: las odas de Fray Luis de León o el larvado empuje de las silvas.

Las canciones operan justo en sentido contrario: fijan a través de moldes cantables y estructuras métricas experiencias, como en la andadura de este fragmento de romance, uno entre tantos:

*Aquí, cruel enemiga,
no veré cuando me agravias,
que al agravio imaginado
mejores consuelos se hallan.
No veré ya si tus prendas
en ajenas manos andan
asegurando con veras
muchas firmes esperanzas.
Las que das al que ahora quieres
no me atrevo a asegurallas,
que no es buena lealtad
la que de traiciones mana.
Aunque puede estar seguro
solo en fe de mi desgracia
que pues que te hizo mudable
podrá ser que firme te haga.
No quiero ya darte quejas
aunque me das harta causa,
que temo que arrepentida
querrás volver a mi gracia.
Y esa agora la aborrezco
cuanto pude desealarla,
que siempre la sin razón
al odio y amor iguala.
Deséame ya la muerte
y procura mi desgracia,
que pues nunca espero bienes,
ningunos males me espantan..*

No se trata solo de tonos severos, graves o dramáticos; los simpáticos Perico y Mari-ca traen, por fin, una nota de sana cotidianeidad a todas estas canciones; por lo general romancillos agridulces, en los que la pena empieza a salir de su pozo de lágrimas para contentarse con los bienes más sencillos y asequibles del juego, la fiesta, los dulces y turrone... Hay malicias muy sabrosas en esas canciones aparentemente infantiles.

cuyo tono aprovechará enseguida Góngora para devolver a la poesía la belleza de la realidad. Ese será, sin embargo, un logro que se consiladará en años sucesivos⁽¹¹⁾.

LARGO MEDITATIVO SOBRE LA SEGUIDILLA

Por esos mismo años cantaría por tierras de Arévalo Francisco de Yepes (1530-1607) la primera seguidilla gitana que se ha documentado⁽¹²⁾:

*En este mi huerto
una flor hallé.
bien de mi alma, o bien de mi vida
¿si la cogere?*

La seguidilla. ¿Qué es lo que produce la llamativa inclinación a enloquecer los aires con seguidillas? “Es increíble la importancia que la nueva boga de las seguidillas tiene en la evolución de nuestra poesía cantada”⁽¹³⁾.

Dicen los metrólogos que la palabra “seguidilla” se documenta por primera vez en 1599 y que lo mismo puede aludir a composición que “sigue” con la melodía musical; o a que “sigue” o continúa a otra composición anterior. Persiguieron también sus ocurrencias más antiguas⁽¹⁴⁾, hasta llegar a la venerabilidad de las jarchas, la poesía gallego-portuguesa y sobre todo el mundo de los cancioneros con el que se va a despertar la edad moderna a la canción. Ello hace pensar en que nos hallamos ante una forma autóctona. Lo que es cierto es que confunde sus raíces con las variaciones de las formas populares, particularmente con las cabezas de los villancicos (según sugería muy acertadamente Correas) y las canciones, muchas de las cuales pueden considerarse métricamente sugerencias de seguidillas.

Las fronteras fluctuantes de la seguidilla limitan con el verso de arte mayor —de cuyo ritmo las diferenció Navarro Tomás— y con los romances y coplas de pie quebrado; es decir, se debate entre los dodecasílabos y los octosílabos, de modo que su ritmo juega a saltar entre pentasílabos y heptasílabos, con variaciones muy curiosas.

Fundamentalmente asonantadas, acompañan el imparable triunfo del romancero asonantado y derivan hacia todo tipo de formas cantables populares, entre las cuales la “seguirilla”, la “seguidilla chamberga”,

Pero el triunfo de la seguidilla acaece en los años a que nos estamos refiriendo, es decir, de 1580 en adelante, de manera imparable.

Los testimonios que se suelen aducir son los de Mateo Alemán, Cervantes (*Rinconete y Cortadillo*), Valdivieso, Lope de Vega, el maestro Gonzalo de Correas (1626, *Arte grande de la lengua castellana...*) Ese grosor documental apunta hacia la consolidación de un género que emerge con fuerza durante las décadas finales del siglo XVI. Alemán dice en la primera parte del Guzmán (1599, 1ª, III, 7), que *Las seguidillas arrinconaron a la zarabanda...* Lo que parece reiterar Cervantes en en el *Quijote* (II, 38).

Con razón las identificaba Correas como “cabezas de cantares”. Los dramaturgos la incorporan a los tablados de comedias, como pretexto para un baile de moda. Entonces empiezan a ensayarse novedades formales, como la que —se dice que por primera

vez— sugiere Ruiz de Alarcón en el segundo acto de *Las paredes oyen*: “Venta de Viveros...”; o la que se inventa Sor Juana Inés de la Cruz, “seguidilla real” (10A, 6b, 10C, sb). Larga descendencia había de tener.

LA ENCRUCIJADA DE 1580-1600

Vayamos resumiendo. Si por algo se significan los nuevos años es, por tanto, por la expansión y variedad de corrientes, impulsadas por el auge de las nuevas canciones; algo que puede pasar desapercibido, porque pliegos, colecciones, libros de música y otros testimonios directos nos suministran el caudal de canciones viejas que ya se canturreaban desde mucho antes: romances clásicos, historias y noticias, exultantes exclamaciones de amor y pena... Lo renovado es la insistencia en apostillar lo “nuevo y nunca visto”; la imparable aparición de romances artísticos; los quiebros métricos de la seguidilla y de las letrillas, el empalagoso lenguaje del amor; el auge de las fiestas públicas que insertan bailes y canciones... En resumidas cuentas, la elaboración y aceptación de todo un lenguaje nuevo, el de la pasión amorosa, en boca de las gentes, tal y como hoy todavía lo reconocemos.

Yo no me atrevería a señalar, como contrapartida lógica, las desapariciones masivas de géneros, especies y modas; habría que señalar, más bien con cierta cautela, la determinación en estancos genéricos más nítidos de otras modalidades: el arrinconamiento de contrafactas en obras de mayor envergadura; la renuncia a los tediosos romances eruditos, un cierto despegue hacia la veta puramente doctrinal; la creación de todo un espacio nuevo en la poesía culta, que o se vuelve al rincón olvidado de los clásicos y recupera géneros o inventa oscuridades... Estos sabores buscarán cauces distintos que el de las canciones: el poema culto, que acabará por enfundarse en las silvas; la épica; el ensayo neostoico; la proliferación de libros sobre antigüedades y ruinas... Y para cantar, ya sin problemas, las formas petrarquistas menos cultas y más consolidadas, como sonetos, alguna lira, octavas y hasta algunos tercetos.

Mientras los pliegos sueltos de las series valencianas maridan, por ejemplo, con sencillas romances, letrillas y sonetos⁽¹⁵⁾, pero tienden a cambiar glosas por letrillas.

En fin, sobre ese panorama, ya bastante rico, vemos rehacerse a la poesía petrarquista, la nueva lírica culta, con su cortejo de formas métricas deslumbrantes. Parece ser que es hacia mediados de siglo cuando el triunfo de aquella modalidad de abolengo italiano empapa todas las manifestaciones poéticas, acoplando como última modalidad nada menos que la épica culta, y provocando una toma de conciencia sobre el devenir de la poesía, esto es, su consideración teórica, lo que provoca unos años —década de los setenta— de auge de los estudios críticos y la moda de las traducciones. Hitos en este camino, ya se sabe, los que van de la publicación de las obras de Boscán y Garcilaso hasta las anotaciones de Herrera⁽¹⁶⁾, pasando por las colecciones de Ramírez Pagan y Montemayor, y la enorme proyección de *La Araucana*, desde 1574.

Estas tres modalidades convergen hacia 1580, con testimonios a veces tan claros como el del *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (terminado de recopilar en 1582, recoge ya 15 odas horacianas, al lado de los primeros atisbos satíricos sobre el fondo petrarquista y otras mezclas); o el *Cancionero de López de Maldonado*...

(1586)⁽¹⁷⁾, que lleva versos preeliminares de Cervantes, Lope, Padilla, Luis de Vargas, Vicente Espinel, Juan de Vergara, Gonzalo Gómez de Luque, Diego Durán, el licenciado Liñán, Diego de Aguiar y Lázaro Luis Liranço. Coplas de pie quebrado y coplas castellanas, décimas, etc. Muchas glosas sobre todo. todo ello en el libro primero, en tanto el libro segundo se reserva para los metros italianos, empezando por unas octavas, una buena colección de canciones, 62 sonetos de un petrarquismo aquilatado, entre los cuales los de alabanza (a la *Galatea* de Cervantes, a Pedro de Padilla, etc.), un puñado de hermosas epístolas, dos églogas polimétricas, una elegía a la muerte de don Juan de Austria y numerosas sextinas. De modo que las dos décadas finales del siglo XVI y la primera del siglo XVII representan una verdadera Edad de Oro de la poesía clásica española. Es en esos años cuando se atisban nuevos caminos, tonos, temas, estilo, etc. que van a caracterizar, ahora de manera menos clara para la crítica, el desarrollo de la poesía posterior. Una cosa señalará meridianamente la proyección de la poesía posterior: la línea gongorina, que al imponerse y empapar a las restantes tendencias, arrinconaba otras modalidades o las relega a un segundo plano, como acaba de analizar Elias L. Rivers⁽¹⁸⁾.

En fin, de 1591 es la bella traducción de sonetos y canciones de Petrarca por Enrique Garcés: *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca, que traducía Henrique Garcés de la lengua toscana a la castellana...*⁽¹⁹⁾; el autor es vecino de Lima, en Perú. Fechas son de la traducción de las *Geórgicas* por Juan de Guzmán (Pontevedra, 1591), el profesor complutense de retórica⁽²⁰⁾. Son efemérides que marcan, lo mismo que los romanceros y pliegos sueltos, el comienzo de una nueva época, como todas, nacida del pasado⁽²¹⁾.

NOTAS

- ⁽¹⁾ Todo el trámite en el ms. 5785 de la BN, del que proceden, asimismo, las restantes informaciones, cuando no se indique lo contrario.
- ⁽²⁾ F. 47 y ss.
- ⁽³⁾ “Estaba a la sazón el Rey en Toledo, para celebrar la entrada del cuerpo de santa Leocadia, virgen y mártir, que por muchos siglos estuvo en Flandes cerca de Mons de Henao, en un monasterio de benitos llamado san Gislen. Fue grande la fiesta que en aquella ciudad se hizo y la procesión muy solemne a 26 de del mes de abril...”, Juan de Mariana, *Historia de España*, ed. BAE, Madrid, 1950, I, p. 404.
- ⁽⁴⁾ No parece casualidad que la inflación de romances sobre Numancia se dé en eds. de hacia 1575, como es la reimpresión del romancero de Sepulveda (*Cancionero de Romances [Sevilla, 1584]*, edición de A. Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967, p. 35). Lope, unos años más tarde, muestra su conservadurismo al recrear comedias sobre temas históricos, que acogen todavía romances eruditos o de ese sabor.
- ⁽⁵⁾ No parece otra sino esta moda la razón por la que los florilegios se abran anunciando “diversos romances de moros y pastores”, como lo hace el de Moncayo. La citas lo son de ese romancero de Moncayo (p. 190 y 3, respectivamente).
- ⁽⁶⁾ Véase de la recop. De Moncayo (1593), *Era la noche más triste...* (p.141v-3v).
- ⁽⁷⁾ *Id.*, 160v.
- ⁽⁸⁾ De la *Quarta y Quinta parte...*(1592), f. 35.
- ⁽⁹⁾ En donde toda la serie final de versos lo son de una misma canción (la de *Flor...*, 1592, f. 40v-1). Abundan las canciones y romances que se organizan casi exclusivamente sobre versos bimembres en correspondencia de algún tipo (complementos, paradojas, etc.). Véase el que comienza *Puestos en Torme los ojos...*(*Flor...* citada, f. 55-v).
- ⁽¹⁰⁾ De la *Flor...* cit.
- ⁽¹¹⁾ He copiado del la *Quarta y quinta parte de la Flor de Romances...* (Burgos, 1592), recopilada por Sebastián Vélez de Guevara, f. 16v-17. Me he ocupado de la andadura de la poesía culta durante estos años en otro lugar: el vol. *Edad de Oro*, XIII.
- ⁽¹²⁾ Según explica Eugenio Asensio en su *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970, p. 211. Y véase Emilio Orozco en *EMP*, Madrid, 1956, VI, 421-4.
- ⁽¹³⁾ José Fernández Montesinos, en su ed. de *Romancerillos tardíos*, Salamanca: Anaya, 1964, p. 25.
- ⁽¹⁴⁾ Según Baehr, la más melodía más antigua que conocemos de una seguidilla es la pieza nº 132 de *cancionero musical (Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, p. 250; en donde se encontrará información adicional). El tratamiento más extenso en Henríquez Ureña, *La versificación irregular...* El propio Baehr añade poco después que “El primer ejemplo de una seguidilla castellana está en Álvarez Gato (1430-1596)” (id., p. 251, se refiere a la que comienza “Quita allá, que no quiero...”). Cf. F. Hanssen, *La seguidilla*, AUCH, 125 (1909). Véase Francisco Gutiérrez carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid: Cinterco, 1990, 2 vols.
- ⁽¹⁵⁾ *Diccionario...*, p. 835;
- ⁽¹⁶⁾ Véase ahora la última publicación del Grupo Paso, de Sevilla, *Las anotaciones de Herrera*. Sevilla: Universidad, 1997.

- ⁽¹⁷⁾ Madrid: en casa de Guillermo Droy, 1586 (BNM R. 2.327, le faltan los f. 131 a 138).
- ⁽¹⁸⁾ "Géneros poéticos en el Siglo de Oro", *NRFH*, 1992, 251-64. Véase Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid: Tamesis, 1994.
- ⁽¹⁹⁾ Madrid, Impreso en casa de Guillermo Droy, 1591, BN, ej. R. 11.011.
- ⁽²⁰⁾ Para relaciones con danzas y canciones, o con el teatro, véase L. Steun, *Songs of Mortals. Dialogues of the gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon press, 1993. M. Esses, *Dance and instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. 1, Ney York: Pendragon Press, 1992.
- ⁽²¹⁾ Algo semejante ocurre con toda la serie que es fuente del *Romancero General* —generosamente citada en este artículo— el primero de ellos, la *Flor de varios romances y nuevas canciones*, recopilados por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589). Toda la serie fue espléndidamente reeditada, en facsímil, por la RAE, el volumen I, en ed. de A. Rodríguez Moñino (Madrid, 1957). Las grandes compilaciones religiosas a las que hemos aludido son las de Juan López de Ubeda: *Cancionero general de la doctrina cristiana* (1579; ed. moderna de R. Moñino, Madrid: SBE, 1953-4, d vs.), y *Vergel de Flores divinas* (1582). La de Esteban de Villalobos: *Tesoro de divina poesía* (1587; reeditado en 1598 y en 1604). *El Cancionero de Nuestra Señora* (1591, quizá reedición; ed. moderna de A. Pérez Gómez, Valencia: Castalia, 1952). Hasta llegar a los *Conceptos de divina poesía* (Alcalá de Henares, 1599).