

partir de hechos de la realidad. Otros aspectos del libro proporcionarán sin duda un fértil terreno de discusión; por ejemplo, la función del pliego como soporte de un texto popular que quedaba fijo a partir de su impresión, o el grado en el que la oralización de su contenido podía modificar o regresar a la vida oral ese texto independientemente de que ya existiera impreso. Son líneas de discusión que este trabajo abre para los ensayos y estudios que se hagan sobre la literatura de cordel en este mismo periodo y en épocas posteriores. Ensayos que deberán tener documentación y soportes bibliográficos tan bien establecidos como los de este libro, el cual se convierte ahora en una referencia nueva para plantear estudios sobre la literatura popular en general y sobre la literatura de cordel en particular. Sin duda este trabajo resultará muy ilustrativo para todo aquel interesado en la cultura popular, pero para quienes estudian la literatura de cordel específicamente iluminará muchas zonas oscuras dentro de ese “infierno literario” poblado de casos admirables y espantosos, y de otras muchas maravillas.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ  
Universidad de Alcalá / UNAM

Pedro M. Piñero Ramírez, coord. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del Congreso internacional “Lyra Minima Oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001.* Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004; 656 pp.

Este espléndido volumen, el tercero de *Lyra Minima*, reúne los trabajos presentados en el III Congreso, que tuvo lugar en Sevilla en el 2001, por distinguidos especialistas en la lírica breve de tipo popular, y demuestra no sólo la importancia del género, sino, y sobre todo, el interés que ha alcanzado a nivel internacional gracias a quienes con tanto rigor y entusiasmo se han abocado a ella.

El libro está dedicado a la memoria del eminente filólogo Manuel Alvar, quien entre sus escritos sobre lírica popular nos dejó como invaluable legado su libro *Cantos de boda judeo-españoles* (Madrid, 1971), además de *Endechas judeo-españolas* (Granada, 1953) y *Poesía tradicional de los judíos españoles* (México, 1966).

Los estudios aparecen divididos en tres secciones: “Lírica popular de la tradición antigua”, “Lírica popular de la tradición moderna” y “Lírica popular, lírica flamenca”.

En la primera sección colaboran José María Alín, Carlos Alvar, Samuel G. Armistead, Vicenç Beltran, Alan Deyermond, Giuseppe di Stefano, Margit Frenk y Ana Pelegrín, entre otros distinguidos especialistas que se ocupan de temas relacionados con la lírica tradicional antigua.

José María Alín, en su ponencia “Bajo la bandera de san Marcos”, se acerca al recurrente tema del *cornudo*, por aquello de que “hombre casado y cornudo son una misma cosa” (17). Alín hace una exquisita selección de textos que son verdaderas joyas y los engarza en una forma muy interesante. El vocablo *cornudo* es revisado, analizado y documentado por el crítico desde sus orígenes, su mítica procedencia, sus diversos significados, especialmente en la tradición popular y luego en la culta, sus varias asociaciones con el toro, el ciervo, el gamo, el carnero, el caracol o cualquier otro animal con cuernos, los muy ingeniosos juegos de palabras para nombrarlos en forma directa, indirecta o velada, las referencias al tamaño o a la forma, las situaciones y formas en que aparecen, los personajes víctima que los portan y las mujeres lascivas que los provocan, los múltiples símiles y metáforas para evidenciarlos u ocultarlos. En fin, un tema y motivo que da para mucho y que el estudioso aborda en forma amena y erudita a partir de los poemas que elige de fuentes tan diversas como el *Cancionero musical de Palacio*, los *Cantos populares españoles*, el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, el *Manojuelo de romances*, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, además, por supuesto, de textos de autores como Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Alarcón y Tirso de Molina, y de múltiples ejemplos de la tradición popular, tanto europea como americana, con lo que construye un paradigma rico en versiones y variantes, juegos retóricos y semánticos y, sobre todo, un mosaico del saber y el sabor popular para brindarnos un auténtico *speculum cornuti*.

Por su parte, Carlos Alvar, en su artículo “Al fondo de la caverna: lírica tradicional y cantigas de escarnio gallego-portuguesas”, se acerca a otra atractiva veta de la lírica tradicional a partir de su interés por delimitar, en la medida de lo posible, “la intervención de poetas cultos que mantienen formas que solemos considerar tradicionales en compo-

siciones que ellos mismos han creado" (41), lo que puede conducirnos al error de creer que los nuevos textos son claras muestras de una tradicionalidad lírica, cuando quizá sólo sean imitaciones, incluso imperfectas. Difícil reto dada la ausencia de elementos para comprobar lo uno o lo otro, de ahí que el estudioso busque en los textos las pistas que considera pertinentes para acercarse a su esclarecimiento. Carlos Alvar concluye tras el análisis de los poemas que el empleo de estribillos de composiciones conocidas constituye una nueva técnica del escarnio en los poetas gallego-portugueses, y que "detrás de cada cantiga de escarnio con forma de cantiga de amigo, es decir con estructura paralelística y estribillo, muy probablemente hay un resto de poesía tradicional, o al menos de proverbios y expresiones proverbiales" (54). Esto lo lleva a afirmar que, "si es así, las burlas y los maldecires adquieren una nueva luz, a la vez que ponen de manifiesto la habilidad de los poetas para conjugar tradición e innovación" (54).

Samuel G. Armistead, en "Una tradición romancística previamente desconocida: romances judeo-españoles de Xauen", nos habla del serio problema que "acosa el estudio de la poesía oral judeo-española" para lograr "la reconstrucción de los repertorios locales de las comunidades sefardíes de Oriente y del Maghreb" (55). Lo anterior, debido principalmente a la distancia temporal, a la desaparición de los dialectos judeo-españoles, y con ellos, de "la literatura oral portadora de la cultura y del sistema de valores de aquellas comunidades" (55). Al rescate de esta tradición el autor ha dedicado numerosos trabajos, al igual que otros destacados estudiosos como Manuel Alvar, a quien recuerda de manera especial en este texto. En su ponencia comenta varias de sus experiencias en la recopilación de los cantares, en particular de los 51 de Xauen (43 romances, tres endechas, cinco cantos de boda), de los que además incluye un índice temático.

En "Poesía tradicional / poesía popular" Vicenç Beltran nos remite a la obra de don Ramón Menéndez Pidal y a la influencia que esta tuvo en los trabajos posteriores sobre poesía tradicional, en especial en lo relativo a la comprensión "de sus problemas de composición y transmisión" (65). Trayectoria que siguieron estudiosos como Manuel Alvar, Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, J. M. Alín, entre otros que, como él, coincidían en la distinción entre "*poesía popularizada y poesía tradicional*, la que

vive en sus variantes" (66). Por otra parte, el autor menciona la importancia que también tenía para el filólogo el hecho de "observar la literatura tradicional colectiva del siglo XX para después proyectar estas observaciones sobre los siglos primitivos" (67), como lo hicieron Parry y Lord con la épica yugoeslava. A partir de ello y de la connotación de *popular*, Beltran se centra en el análisis de dos casos, el *Roman de la rose* de Jean Renart (primer tercio del siglo XIII), novela en la que se insertan textos líricos, y *El cortesano* del músico Luis Milán, publicado en 1561, reflejo de la brillante corte valenciana del segundo cuarto del siglo XVI, "entreverado de bromas expresadas mediante citas poéticas", y que, según Milán, "da modos y avisos de hablar sin verbosidad ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio" (72). Uno y otro caso sirven al estudioso para llegar a la conclusión de que muy probablemente "entre la lírica cortés subliteraria y la vulgar hubiera una comunicación constante y fluida" (73). Alan Deyermond colabora en este volumen con un artículo titulado "La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica", en el cual habla de dos de los muchos temas en que se ha especializado y que le son tan entrañables. Demuestra cómo el bestiario, de carácter culto, con una fuerte carga de simbolismo cristiano y tan ajeno a lo popular, se infiltró en la lírica popular gracias a que las fronteras entre lo uno y lo otro son permeables, y lo fueron especialmente durante la Edad Media. Para demostrar lo anterior recurre a dos obras monumentales de Margit Frenk: el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* y el *Cancionero folklórico de México* (primer tomo), y en ellas hace un recuento y análisis de las menciones de animales. De su revisión concluye que aunque el número y variedad zoológica es equivalente entre ambos, los ejemplos relacionados con bestiarios medievales son casi inexistentes en el segundo (salvo por las menciones sobre sirenas) y, en el primero, en mayor número en los que provienen del cartapacio de Pedro de Lemos, quien muy probablemente tuvo acceso a "un manuscrito o un fragmento que incluía animales de bestiario" (99).

"Romancero viejo y lírica tradicional: espiguesos" es el título del trabajo de Giuseppe di Stefano en el que brinda justo homenaje a *El romancero y la lírica popular moderna*, de Mercedes Díaz Roig, y al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV al XVII*, de Margit Frenk, además

de las ediciones de Vicenç Beltran y de José María Alín, las cuales le sirven de base para su estudio sobre el tema que le ocupa. Nos lleva de la mano a ser testigos del desvío de la doncella al cruzarse en el camino con el caballero, de sus experiencias amorosas, en ocasiones gozosas y en otras dolorosas y de lamento, que la llevan a un estremecimiento y abandono semejantes a la muerte; la relación madre-hija-caballero y el diálogo o debate entre ellos; la contemplación descriptiva del cuerpo del amado o la amada; las sensaciones que se despiertan al tocar o destacar, sentir o ver al ser deseado; el dormir y el juego como metáforas de amar, e incluso el incesto y el adulterio como parte de la experiencia erótica vivida en los romances, con “personajes fuertemente dramatizados, en un trasfondo de latente moralismo” y en versos de la lírica popular, en los que prevalecen “figuras y emociones de cuento entretenido” (114). Universos de quien se enfrenta al amor y lo vive y lo canta, y sobre todo lo comparte al difundirlo.

Nadie puede pensar en Margit Frenk sin pensar en la voz, el canto y el sonido, de ahí que su artículo “El universo sonoro del cancionero popular antiguo” nos remonte a temas que le son tan propios como entrañables y sobre los cuales nos ha regalado con aportes invaluable como el *Cancionero folklórico de México*, el *Corpus* y el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. Valga su oración introductoria para refrendar lo afirmado:

Por poco que uno preste atención, escucha en muchos cantares populares medievales y renacentistas una sonoridad verdaderamente impresionante: armonías vocálicas, aliteraciones consonánticas, sutiles juegos combinatorios de vocales y de consonantes, continuas rimas dentro de un mismo verso (115).

El oído y la sensibilidad de Margit Frenk se encontraron con la lírica y se hicieron cómplices para siempre, de ahí su interés por lo que ella llama “las dos caras de una misma moneda”, la letra y la melodía, y por la paradoja que presentan los textos al tener “una gran autonomía frente a la melodía con que se cantan” (115), lo cual demuestra con una cuidada selección de textos de cancioncitas de “claro arraigo popular”, en las que predominan las consonantes sonoras que traen consigo una espe-

cial sonoridad, o en las que las vocales compiten con las consonantes nasales y líquidas en los juegos de sonoridades, incluso paralelísticos.

“Lírica y juegos populares en Gaspar de los Reyes” es el artículo preparado por Ana Pelegrín para este volumen, y en él nos habla de los juegos, burlas y entretenimientos del “ambiente rústico” que se proyectan en el “ámbito literario” del Siglo de Oro, dando lugar a diversas realizaciones incluidas en la obra de Alonso de Ledesma, Lucas Fernández, Lope de Vega, Rodrigo Caro y Gaspar de los Reyes. Trabaja la estudiosa sobre tres textos de Gaspar de los Reyes en los que aparecen juegos verbales (retahílas, sorteos, refranes, pullas), canciones, romances, cuentecillos, danzas (contrapaso, folía, hacha), juegos de acción (lanzamiento, destreza corporal, burlas corporales) e instrumentos musicales. Según comenta Pelegrín, el “triduo de Gaspar de los Reyes se inscribe en este género entremezclado de canciones bulliciosas, caóticas y burlescas de tiempo festivo”, y aunque en ellas la temática es extremadamente “popular”, el texto es “artificio de letrados”. Para demostrar lo anterior analiza diversos elementos, como la presentación “teatral” de un prólogo, “seguido de estrofas / escenas y final o despedida” (242), que ella considera trampas para el lector / oidor de alguien que conocía bien “las tradiciones orales y populares de la Sevilla del seiscientos, compartida con el bagaje erudito y lúdico de Rodrigo Caro”, así como de Ledesma, Covarrubias, Correas y Orozco (243). La autora incluye una variada y amena lista de estos juegos, enriquecida con sus notas y comentarios, además de la fuente o fuentes en que aparecen compilados, y tres tablas comparativas: de “Juegos” de los siglos XVI al XVII y de la tradición moderna, siglos XIX y XX; de “Canciones y danzas”, y de “Refranes y dichos”.

La segunda sección incluye los estudios sobre la lírica popular de la tradición moderna, de Rafael Beltrán, Gloria Chicote, Aurelio González, Mariana Masera, José Manuel Pedrosa, entre otros reconocidos especialistas en estos temas.

Rafael Beltrán, en su artículo “En torno a la canción de boda judeoespañola *Dize la nuestra novia*: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella”, nos remite al trabajo fundamental que sobre este tipo de cantos realizó don Manuel Alvar desde los años cuarenta. La canción “Dize la nuestra novia” apareció estudiada por él

en dos artículos, uno de 1949 y otro de 1953. La tradición literaria de este hermoso canto “ha sido perseguida y relacionada con las supervivencias en el folklore sefardí” (349), asimismo por Margit Frenk, D. Danon y Paul Bénichou. A partir de lo que ellos señalan, y sobre todo de los estudios de Manuel Alvar, el autor lleva a cabo una revisión de la canción y su paso al romance “Ya se va la blanca niña” en la función de la descripción de las prendas de la novia en los mayos, en el “Paso de bureo” aragonés, en un “Sermón” aragonés y en “Recitados de falda” y, por último, se refiere a la canción representada y a la canción ritualizada. Así vemos como el tópico de la *descriptio* de la doncella o de la dama, por las partes de su cuerpo o por las prendas que lo cubren, se presta desde las versiones latinas hasta ahora para múltiples variaciones líricas, algunas plenas de referencias metafóricas, otras paródicas, irónicas, humorísticas, o eróticas. Lo anterior, en unos casos, con el fin de “dibujar una trama” y, en otros, de establecer un diálogo dentro del “encuadre dramático de la palabra” característico de los textos líricos tradicionales, como es el caso de la canción de boda, aquí comentada (371).

Con su estudio “Lirismo y vitalidad en el romancero tradicional argentino” Gloria Chicote nos lleva al romancero americano y comenta, primeramente, la inclusión de refranes en romances argentinos; esto, con “la intención de demostrar la eficacia potenciada que adquiere la conjunción de dos lenguajes lexicalizados [...] en la transmisión de prácticas culturales de índole discursiva” (373). Lo anterior es preámbulo al tema que la ocupa en su estudio, “la presencia de elementos líricos en el romancero argentino, en tanto condición de su vigencia funcional” (373). Para poder analizar el sincretismo lírico-narrativo en el romancero tradicional argentino, la estudiosa elige como *corpus* un conjunto de versiones procedentes de documentaciones efectuadas en el transcurso del siglo XX: “La Colección de Folklore o Encuesta de 1921 impulsada por el Ministerio de Educación, los cancioneros regionales compilados hasta la década del 50 por folkloristas como Juan Alfonso Carrizo en las distintas provincias argentinas, y el *Romancero de Moya*” (375). Entre sus hallazgos la autora señala los siguientes tres grupos:

1. La repetición, y en especial su modalidad estribillo, en conexión con la actualización de los poemas y con características de un circuito emi-

sor receptor infantil; 2. El *postscriptum* como espacio de adscripción genérica y también como expresión lírica de carácter valorativo; 3. La presencia de motivos romancísticos en diferentes géneros líricos tradicionales que conduce al interrogante sobre cuál es el género contaminado y cuál el contaminante (376).

Al respecto, después de analizar varios ejemplos, la estudiosa concluye que existe dificultad en “establecer límites genéricos que excluyan los desarrollos líricos”, sobre todo porque “la lírica tradicional sugiere sin decir; este grado de ambigüedad le quita autonomía al mensaje y posibilita su constante re-entextualización en otros géneros, tales como el romancero” (382).

Aurelio González en “Los términos del amor en coplas mexicanas”, nos remite a uno de los *corpus* fundamentales, el del *Cancionero folklórico de México* de Margit Frenk. En él el autor se aboca a la revisión del término *amor* como tema fundamental “no sólo de la lírica tradicional y popular, sino también de la poesía lírica culta” (409), con especial referencia a los modelos medievales de amor cortés y amor petrarquista. Dada la complejidad del sentimiento amoroso y la brevedad de las coplas, su lenguaje tiene que servirse de recursos como las comparaciones, los símbolos y las metáforas, en muchas ocasiones tomadas del mundo animal o del vegetal en las que se encierra todo un sentimiento. Lo mismo puede lograrse al comparar al amor con objetos que, por su fragilidad, liviandad, intensidad o peligrosidad se asemejen a él o a sus consecuencias. Lo importante es que con una gran economía se expresa todo un universo dentro de la copla para que en ella quepa “el arco de las hipotéticas posibilidades que van del acero al azúcar” (416) cuando se habla de amor, el cual igual se puede desear que sentir, gozar, padecer, vivir o morir. Según Aurelio González, en “los términos que están presentes en la tradición oral moderna mexicana y que se ponen en relación con el amor” el ingenio está presente con “imágenes sorprendentes” y “el tono sentencioso pide una voz impersonal” y “la presencia de un yo lírico concreto permite el toque humorístico y el dolorido” (417).

En su artículo “La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al diablo”, Mariana Masera nos conduce por otro espacio de la lírica tradicional, el religioso, y por tierras america-

nas. Nos comenta sobre la importancia del proceso de evangelización de los misioneros en la etapa novohispana y cómo las ceremonias y las fiestas religiosas cumplieron una función esencial en ese proceso, ya que, gracias a que no lograron permear del todo a la población, esta las utilizó y adecuó a su propio “sistema de creencias”, conformando con ello una religiosidad popular propia. Sobre este fenómeno y su presencia en el cancionero mexicano-novohispano nos habla la autora en su estudio a partir de dos figuras centrales del cristianismo: la Virgen y el diablo. Los textos elegidos están tomados, entre otras obras, del *Cancionero folklórico de México* y de *El villancico virreinal mexicano* de Andrés Estrada. A pesar de que son escasos los textos coloniales en el ámbito popular, la autora logra construir un panorama interesante sobre la importancia de las dos figuras elegidas. De ellas la más destacada es la de la Virgen María, con sus diferentes advocaciones, de las que sin duda resalta la de Guadalupe, seguida por la Inmaculada Concepción. Las referencias marianas resultan ser abundantes, muchas de ellas similares a las peninsulares e incluso de hechura culta; las menos, mezcladas con tradiciones indígenas y siempre en un tono maternal y amoroso. Caso contrario es el de la figura del diablo, que es conjurado para todo tipo de propósitos, aunque con mayor frecuencia de índole amorosa, de venganza o de muerte. En ambos aparecen ejemplos jocosos y satírico-lúdicos; los hay a veces con alusiones eróticas veladas o abiertas, y en algunos el trato con ellos resulta cercano y familiar, casi cotidiano.

José Manuel Pedrosa, en “Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral”, nos habla de la intertextualidad en el marco de la poesía tradicional, en especial en “las canciones creadas sobre el molde formal — métrico y musical — de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas” (451), es decir, el fenómeno de las canciones *contrahechas* que ha existido desde siempre y del cual, comenta, se han valido muchos autores, como Aristófanes, Martín Codax, Shakespeare, Lewis Carroll, Cela, Nicolás Guillén, entre otros, a través de los tiempos. Pedrosa nos regala una amena selección de ejemplos, que analiza y compara puntualmente, para mostrar su función en la lírica, como parte de “un pacto entre tradición e innovación, entre herencia y modernidad, en el que nunca deja de estar presente y viva la energía eterna de la palabra” (469).

Por último, en la tercera sección, dedicada al tema “Lírica popular, lírica flamenca”, se resalta con acierto esta veta menos difundida con artículos sobre soleares, coplas flamencas de fuentes cultas y populares, la lírica amorosa del flamenco, y el cante, entre otros aspectos interesantes del género.

Trabajos como el de Francisco Gutiérrez Carbajo, “Lírica flamenca: algunas pervivencias de la poesía de tipo tradicional”, son sin duda un aporte a la reflexión sobre los orígenes, la importancia y la presencia de este tipo de expresión poética en la tradición lírica. En este trabajo el autor comenta cómo la representación en el Teatro Real de Madrid, el 8 de noviembre de 2001, del espectáculo *De mis soledades vengo. Los clásicos y el flamenco* puso de manifiesto la “potencialidad estilística y expresiva de este arte” y llevó al crítico a insistir “en la hipótesis abductiva de sus relaciones con la poesía popular” (625). Textos de autores de los Siglos de Oro, como san Juan de la Cruz, fray Luis de León, Teresa de Jesús, Lope de Vega, Quevedo, Calderón y, en especial, Tirso de Molina, mezclados con composiciones líricas de tipo popular aún vigentes, fueron interpretados por cantaores de flamenco rescatando y revalorando su sentido y parentesco. El material fue tomado del *Cancionero musical de Palacio*, del *Cortesano* de Milán, de las *Obras* de Fernández de Heredia, de las antologías modernas de Cejador, Alonso-Blecuá, Alín, Frenk, entre otros, y de lo que se canta en el Sacromonte, en las calles y en los tablaos, y que está recogido en colecciones de cantos populares, como *Fantasia de cante jondo*, el *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* y en múltiples grabaciones. Gutiérrez Carbajo hace en su artículo una revisión puntual de los antecedentes y las fuentes para elaborar después una cala de una y otra manifestaciones, a partir de ejemplos que evidencian la enorme cercanía temática, expresiva y poética entre ambas, y concluye que el “fenómeno de estas interconexiones no puede causar mucha extrañeza, tratándose de campos no distantes” (636). Lo anterior resulta revelador e interesante como fenómeno de estudio y aporte para el conocimiento y disfrute de la poesía lírica desde una visión distinta, aunque hermana.

Por lo variado y rico del volumen *De la canción de amor medieval a las soleares*, nos damos cuenta de lo mucho que tenemos como acervo en el campo de la lírica tradicional y popular y de los infinitos pendientes que quedan por explorar, analizar y comprender en cada una de las vetas

que han abordado los especialistas. En algunos casos su acercamiento responde a un nuevo descubrimiento o visión sobre el tema tratado, en otros apreciamos el saber largamente acumulado y construido sobre el que se aporta una reflexión más. Con todos ellos los autores que participaron en el congreso, tanto los aquí comentados, como los que por razones de espacio, que no de calidad en las aportaciones, tuvimos que dejar pendientes, constituyen contribuciones fundamentales para la comprensión y el estudio de la lírica tradicional y popular.

MARÍA TERESA MIAJA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM