

Margit Frenk. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 2006; 833 pp.

Con esta publicación en verdad extraordinaria, el Fondo de Cultura Económica celebra el sexagésimo aniversario de las bodas de la doctora Frenk y la antigua poesía popular hispánica, del Medievo a los Siglos de Oro. Esta compilación de ensayos gravita en torno a los cantares reunidos en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, también obra de Margit Frenk,¹ y da cuenta de la configuración de una lírica cuyos misterios aún se descifran, pero cuya belleza y hondura emocional es eterna.

Estos estudios han sido capitales en la articulación de una poética, pues han ido formulando un sistema de conceptos, principios, modelos y terminología para el análisis del fenómeno de la creación y composición de los cantares; también los sitúan diacrónica y sincrónicamente; revisan sus temas, símbolos, formas, ritmos, estilos y relaciones intergenéricas, implicando, estas últimas, el deslinde, la imbricación y comparación con otros géneros literarios; además, y a la vez, analizan la sustancia y la forma de la expresión y el contenido, cuya interrelación estructura los textos y los caracteriza formal y estilísticamente.

El estilo de Margit Frenk es deliciosamente sencillo, de modo que aun asuntos complejos se tornan fácilmente comprensibles cuando ella los sazona. En este caso, la historia y el imaginario en que surgen los cantarcillos, su devenir por rústicas veredas, caminos de corte, fama de poetas y vericuetos sorprendentes, entre los siglos XV y XVII, hasta las supervivencias e incluso la sorprendente permanencia de formas que se creían desaparecidas hace tres siglos, brotan límpidos en los trabajos agrupados en la primera sección, titulada "Vida y supervivencia de la canción popular".

¹ México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.

La poesía popular fue el género oral-auditivo por excelencia; se componía para ser interpretada por la comunidad y acompañarla en trabajos y reposo, regocijos y liturgia; coexistía con la lírica “oralizada”, de origen escrito mas adoptada por la colectividad y, por ende, memorizada y difundida mediante recitación y canto. La oralidad era imprescindible en la preservación poética, en tanto que el apoyo escrito era secundario, consecuencia, claro, de la transmisión esencialmente cantada y el analfabetismo mayoritario. Sin embargo, merced a la moda popularizante renacentista, quedaron muchísimos cantares escritos.

Puesto que el acervo se constituye de numerosas imitaciones, pastiches y contrahechuras junto a textos cuyo sabor popular es más auténtico, crear los criterios de distinción ha sido una de las tareas persistentes de la autora, quien ha discernido rasgos literarios característicos de lo popular. Si “en los cantares del pueblo texto y música son uña y carne, al pasar al ámbito cortesano, el texto quedó [...] relegado a un segundo plano” (182).

En el acervo cancioneril destaca el *Cancionero musical de Palacio*, fuente prístina de música y poesía popular de inapreciable valor estético y cognitivo. Se estudia, además, la poesía popular-tradicional en algunos de los grandes músicos renacentistas: Mudarra, Narváez y, especialmente, Juan Vásquez, revalorador del canto popular y artista eximio. Por fuerza, los libros de música polifónica y vihuelista de muchos músicos de la época y los cancioneros poético-musicales han sido importantísimos conservatorios de las joyas poéticas medievales. La autora dedica sendos estudios al *Masson 56* de París, cancionero musical luso-español del siglo XVI; a un *Cancionero musical valenciano* (siglo XVI) y al *Cancionero tonos castellanos-B* del siglo XVII, que ofrecieron una rica cosecha para su *Nuevo corpus*. Musicólogos e intérpretes, amén de otros estudiosos, hallarán especialmente interesante el último estudio mencionado, escrito en colaboración con Gerardo Arriaga; allí se revisa “la apasionante cuestión de las interrelaciones entre música y texto, [que] parece ser muy compleja y no prestarse a generalizaciones” (271), dado que “el lenguaje musical tiene leyes propias y se estructura de forma paralela al discurso poético” (271). Queda mucho por hacer en el tema de “Poesía y música”, título de la segunda sección hasta aquí reseñada.

En las cuatro secciones subsecuentes sobresale el método para dilucidar lo antiguo y auténtico de los textos a través de la tradicionalidad de

los temas y los motivos, las formas métricas y rítmicas, los indicios de que las versiones escritas de un mismo cantar se remontan a la tradición oral y no se deben a mutuas influencias; pero también se aclara la intertextualidad restringida a la tradición hispánica y la ampliada, en tiempos y espacios, a otras tradiciones, lo mismo que el predominio del carácter sensual, gozoso y pícaro, y ciertos rasgos esenciales de esta lírica, como el simbolismo arcaico y la voz y la visión femeninas.

A través de los símbolos arcaicos, “la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana. Es raro que símbolos naturales de este tipo aparezcan en la poesía culta medieval y renacentista y, cuando aparecen, son más bien tópicos [...]. Pero abundan en la poesía popular de diversas regiones, épocas y lenguas (329)”.

Además de las marcas textuales y contextuales identificadoras de la voz poética femenina, Margit Frenk subraya que lo más importante es “la expresión de puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos. [Pues] no todas las canciones puestas en voz de mujer tienen un enfoque femenino: las hay tan imbuidas de misoginia, que parecen reflejar una visión más bien masculina” (354). También ocurre que vivencias e imaginaciones femeninas “se expresan a veces a través de una voz impersonal y narrativa e incluso en voz masculina” (354).

La voz y visión femeninas siguieron dos posteriores derroteros paradójicos: en la lírica popular fueron paulatinamente desplazadas por la otredad varonil, en tanto que se transculturaron en la poesía renacentista y áurea de arte menor destinada al canto, expresando una “explosión de sentimiento [de las mujeres] totalmente ajena a las convenciones sociales, una expresión directa y franca de sus deseos, sus urgencias sexuales, sus frustraciones, sus enojos; era, a menudo, una voz desenfadada, libérrima, que manifestaba una fuerte voluntad y una jocosa rebeldía contra los preceptos que regían la sociedad de su tiempo (375)”.

La autora también explora sintáctica, semántica y rítmicamente los cantarcitos, y aun la distribución versicular con que se han impreso, ya que con la dilucidación de estos aspectos se comprenderá mejor su métrica fluctuante, sus complejos fenómenos y constantes rítmicas, de las que quizá “a la larga podrá encontrarse un sistema relativamente simple y económico” (497); cuestión, además, trascendente en la gama de

énfasis, en la intensificación expresiva y en la riqueza de recursos armónicos del universo sonoro de versos y coplas. Asunto que se complica aún más cuando, por ejemplo, un “ritmo prosódico binario [...] cambia de naturaleza al ajustarse a un compás ternario y viceversa, alargando ciertas sílabas, introduciendo pausas y hiatos entre ellas, dislocando acentos” (503).

Asimismo, clasifica los tipos de glosa que suceden al cantar-núcleo o villancico y estudia la evolución que condujo de la lírica medieval a la actual canción folclórica, proveniente de la tradición poética que a partir del XVII suplantó a aquella, “tradición en la que influyeron poderosamente la poesía cortesana de los siglos XV y XVI y la poesía de tipo semipopular” creada por Lope de Vega y otros poetas de su época.

La copla llamada *seguidilla* fue la forma predominante en la nueva tradición; tuvo el doble atractivo de ser vieja (su forma simple ya aparecía en las jarchas del siglo XI, en la poesía gallego-portuguesa del XIII y en los cancioneros castellanos del XV) y a la vez moderna, dado que durante el XVII surgió la *seguidilla compuesta*, que añadió a la *simple* otros tres versos. Esta forma, pues, combinaba “los moldes familiares con un espíritu original, [satisfacía] conjuntamente la tendencia tradicionalista y el afán de renovación” (486); mas esta seguidilla “no habría podido hacerse folclórica si su ritmo característico no se hubiera asociado con el de muchas danzas y canciones tradicionales” (486).

Frenk recorre las relaciones de la lírica popular del Medievo con jarchas, *refrains*, cuentos, romances, romances-villancico, letrillas romanceadas y refranes. Por último, ofrece estudios de textos individuales en los que la riqueza referencial, la pericia investigativa y la claridad del buen decir se despliegan para gozo del lector y el aprendizaje placentero del estudioso.

Con este libro por fin es asequible una obra fundamental para estudiantes e investigadores, musicólogos e intérpretes de la lírica popular del Medievo y el Renacimiento. Este título es el compañero imprescindible del *Nuevo corpus* y de cualquier lector que desee iniciarse en el código de una poesía que lo iluminará de inmenso.

CARLOS RODOLFO RODRÍGUEZ DE ALBA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM