
AVATARES POPULARES Y TRADICIONALES DE ALGUNOS ROMANCES Y ROMANCILLOS NUEVOS DEL SIGLO XVII

CÉCILE IGLESIAS
(Université de Bourgogne & LIES¹)

SE HA insistido en numerosas ocasiones en las interferencias, en la España del Siglo de Oro, de la esfera culta, erudita o institucional, con las diferentes manifestaciones de la cultura popular², entendida aquí como tradicional, es decir transmitida de forma oral y patrimonial³. No existía entonces una dicotomía marcada entre dos mundos culturales opuestos, sino que, al contrario, parte de la producción literaria más elaborada se nutría y enriquecía de los frutos del saber tradicional: refranero, tipos y mitos folklóricos, leyendas, cuentos, lírica popular y, tal vez de forma más patente aún, romances «viejos» heredados de la Edad Media.

Si sucesivas generaciones de estudiosos se han interesado por la influencia de lo popular en los escritos de autores señeros de la literatura

1. Littératures d'Espagne de la Renaissance aux Lumières (EA 2562), equipo de investigación de la Universidad de la Sorbona (Université Paris-Sorbonne-Paris IV), dirigido por Jean-Pierre Etievre.

2. José Fernández de Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1969, págs. 135-137, 304-308.

3. Nos atenemos aquí a los criterios enunciados por Mauricio Molho, *Cervantes, raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976, págs. 15-23 de su estudio titulado «La noción de 'popular' en literatura»: oralidad, transformabilidad, pueblo creador y anonimato o impersonabilidad.

de «lyra mayor» de la España Clásica⁴, el presente análisis intentará, modestamente, ver la cuestión de las relaciones entre lo popular y lo culto desde el punto de vista inverso, a saber, la popularización e incluso la tradicionalización de composiciones poéticas elaboradas.

El trabajo se limitará aquí a determinadas observaciones que evidencian este fenómeno, a sabiendas de que se trata de casos muy particulares, casi excepcionales, en el proceso continuo de renovación y adaptación del repertorio tradicional. Dada la extensión impuesta al presente estudio, el análisis se adscribirá al género del romance y a sus modalidades «nuevas» (romance en coplas, con estribillo, romancillo), aunque otras formas métricas practicadas por los poetas líricos de finales del siglo xvi y del siglo xvii pudieran prestarse al ejercicio, particularmente villancicos, letras o letrillas, seguidillas y endechas.

Se tratará pues de repasar los medios de divulgación del *Romancero* conocido como «nuevo», de comprobar el grado de popularidad de algunas de esas composiciones al iniciarse el siglo xvii, para finalmente señalar y comentar ciertas supervivencias notables de romances nuevos tradicionalizados.

DEL ROMANCERO «VIEJO» AL ROMANCERO «NUEVO»: UNA FILIACIÓN INDIRECTA

La imprenta favoreció considerablemente la difusión a gran escala del *Romancero nuevo* a finales del siglo xvi. Mas por entonces, la edición de numerosos cancioneros y romanceros viejos había preparado la posibilidad de esta nueva modalidad poética, practicada por autores no siempre identificados, que se inspiraron en el marco formal del romance antiguo para plasmar el nuevo sentir lírico de su época. El llamado *Romancero nuevo*

4. Son referencias clásicas Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid: Castalia, 1966; o Margit Frenk, *Lírica hispánica de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, México: UNAM, 1966 (2ª ed.); *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1977; y su imprescindible *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987 [últimamente completado con el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.]. Entre los más recientes, cabe destacar el conjunto de estudios de José Manuel Pedrosa, *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oíartzun: Sendoa, 1999; y su anterior publicación, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional de la Edad Media al siglo XX*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1995.

se inicia por los años 1550, conoce su momento de plenitud entre 1580 y 1600, con el grupo de poetas de la generación de Lope y Góngora, y, como toda moda es efímera, ya a principios del siglo xvii, sufre un desafecto creciente por parte de los profesionales de la literatura, mientras que el *Romancero antiguo* sigue su vida tradicional gracias a la transmisión oral generación tras generación, así como el repertorio patrimonial va incorporando los aportes del romancero vulgar impreso en pliegos sueltos.

Pero la boga literaria por el género poético romancístico no se dio de inmediato. Durante un tiempo el romance fue despreciado entre las esferas culturales privilegiadas, como lo muestra el concepto negativo acerca del romance que expresa el Marqués de Santillana, en su *Probemio e carta [...] al Condestable don Pedro de Portugal* (1445 ó 1449), cuando juzga en términos despectivos a los cantores de romances escribiendo: «ínfimos son aquéllos que sin ningún orden, regla nin cuento façen estos romanças e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran»⁵.

Y sin embargo, unas décadas más tarde, los romances viejos entran a formar parte del repertorio de regocijos al uso cortesano: se sabe, por ejemplo, que a mediados del siglo xv el viejo romance de los Carvajales «Válgame vuestra señora», cantado en sus primeros pasos por rústicos, pasa a ser canto de Palacio y es entonado en la corte de la Isabel de Castilla⁶. De hecho, bajo el reinado de los Reyes Católicos es cuando el *Romancero antiguo* goza del mejor crédito entre todas las capas de la sociedad, desde el pueblo más humilde hasta las altas esferas de la Corte⁷. Los músicos y juglares de la Corte difunden romances viejos, en particular los novelescos y carolingios, hasta que tomen primera importancia los romances fronterizos, cantos que cumplen la función de noticiarios de los hechos ocurridos en la frontera de Granada.

La difusión impresa del *Romancero viejo* se extiende a lo largo del siglo xvi mediante tres canales distintos (que indirectamente ensanchan el caudal de la tradición oral). Por una parte, se multiplican las ediciones de amplias colecciones y antologías tituladas *Cancioneros*, *Romanceros*, *Silvas*, *Flores* o *Primaveras*⁸ (títulos que retomarán un siglo más tarde los editores de antologías de romances artificiosos al estilo nuevo). Paralelamente,

5. Íñigo López de Mendoza], El Marqués de Santillana, *Obras*, edición de Augustino Cortina, Madrid: Espasa-Calpe, 1956, pág. 33.

6. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1962, págs. 228-232.

7. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí)* (1953-1954), Madrid: Espasa-Calpe, 1968, vol. II, págs. 26-31.

8. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, págs. 69-71.

se publican los primeros cancioneros de romances con música a partir de 1535-36, con el *Libro de música de vihuela intitulado El Maestro* de Luis Milán, hasta el *De Musica Libri Septem* de Francisco de Salinas, publicado en 1577⁹. Cabe insistir en el hecho de que los *Cancioneros* de principios del siglo XVI mezclaban romances antiguos, cantos populares en forma de romancillos con composiciones cultas de poetas como Esquivá, Jorge Manrique o Juan del Encina¹⁰, lo que muestra que el público (culto) de tales recopilaciones de lujo apreciaba en el mismo grado tanto los viejos romances épico-caballerescos o novelescos, como la poesía cancioneril elaborada, sin preocuparse por criterios de autoría o antigüedad. Y, en tercer lugar, se difunden masivamente desde la aparición de la imprenta los romances viejos en un soporte efímero y muy barato, vendido en plazas y mercados, los pliegos sueltos, unas hojas de papel, dobladas dos veces, en las que figuraban tres o cuatro romances juntos. Este canal de divulgación del «pliego de cordel», difundido principalmente por ciegos ambulantes, es el que proporciona a todas las capas de la población el acceso al *Romancero* poético, junto con las coplas de sucesos truculentos que predominarán más adelante hasta bien entrado el siglo XX.

De modo que poco a poco se ha convertido el romancero en un instrumento pedagógico, intermediario a la vez escrito y oral para acceder a la lectura y al mundo de las letras, como lo recuerda Menéndez Pidal, aduciendo varios testimonios literarios:

Después de los evangelios que en la iglesia se oían desde la niñez a diario, eran los romances los textos que ya en la escuela se frecuentaban más; eran el evangelio civil del pueblo español por los tiempos en que éste llegaba a su apogeo histórico. El romance era el canto con que se adormecía a los niños, y luego en la escuela, los pliegos sueltos, a causa de su baratura grande, eran utilizados como cartilla para ejercitar en la lectura a los pequeños alumnos¹¹.

Si el romance editado en pliego fue la vía de acceso a la literatura para todo escolar, no es de extrañar que tanto su lectura como su audición calaran hondo en los que habían de dedicarse al oficio de las letras. Bien se conoce la opinión de Lope respecto al *Romancero viejo*, fuente de inspiración, tan a menudo aprovechada por el «Fénix de los Ingenios»:

9. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, págs. 82-84.

10. Antonio Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos en el siglo XVI*, Madrid: Castalia, 1973, vol. I, págs. 10-13.

11. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, pág. 185.

Si bien comenzó en España con humildad notable, ya describiendo sus historias, ya los pensamientos de los amantes, cantaban los grandes hechos de la guerra, siendo causa para que, cantados del vulgo, encendiesen los pechos de los Capitanes y Reyes con ambición de gloria, [...] que no hay cosa más agradable al oído particularmente en relaciones¹².

Así se explica cómo muchos poetas de la Edad de Oro se valieron del antiguo metro del romance tradicional para componer, explotando sus posibilidades expresivas, melódicas y dramáticas, a la vez que lo adaptaron a la sensibilidad lírica del momento. Precedieron la explosión del *Romancero* artístico llamado «nuevo» unos cuantos poetas que usaron aquel mismo marco formal: Juan Timoneda, con sus cuatro *Rosas* (*Rosa de Amores*, *Rosa Española*, *Rosa Gentil* y *Rosa Real*) (Valencia, 1573)¹³, según Ramón Menéndez Pidal, «el último romancero que quiere autorizarse con la compañía de los cantos tradicionales»¹⁴; Lucas Rodríguez, autor del *Romancero historiado* (Alcalá, 1579); y, por fin, Juan de Mendaño, editor de la *Silva de varios romances* (Granada, 1588)¹⁵. Pero el *Romancero nuevo* sólo llegará a popularizarse con los jóvenes poetas que renuevan el género entre 1580 y 1600. La novedad radica, pues, en la intención artística de depurar el género «viejo», como lo sugiere Lope al presentar sus propios romances como sigue:

Hallarás tres églogas, un diálogo [...] y dos romances que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante [...]. Algunos quieren que sea cartilla de los poetas; y no lo siento así, antes bien los hallo capaces no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los assonantes, que es sonora y dulcísima¹⁶.

12. Lope de Vega Carpio, *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso*, Madrid: Imprenta Antonio de Sancha, 1776-1779, vol. XII, pág. 274.

13. Juan Timoneda, *Rosas de romances* (Valencia, 1573), edición de Antonio Rodríguez Moñino & Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.

14. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, págs. 114-115.

15. Edición facsímil de A. Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1966. Presenta 63 textos en total: 53 proceden de las *Rosas* de Timoneda, mientras que los otros 10 probablemente fueran recogidos de pliegos sueltos.

16. Lope de Vega Carpio, *Obras sueltas*, vol. IV, págs. 175-176.

Este comentario deja percibir cuál fue el proyecto estético del Lope romancerista; pretendía al escribir romances «nuevos» superar a los antiguos, es decir, alzar un género genuinamente español hasta las más altas cimas del arte civilizado, al igual que los poetas italianos del *Quattrocento* lo hicieron con el legado de los autores clásicos.

ESTIMACIÓN DE LA POPULARIDAD TEMPRANA DE DETERMINADOS ROMANCERISTAS

Se ha estudiado de sobra de qué manera dicha generación poética de 1580 ha obrado por ennoblecer el género romancístico, dedicándose a elaborar un romancero calificado de «artificioso» o «artístico» por lograr fundir en el cauce del metro tradicional del romance los temas y motivos heredados de la lírica renacentista italianizante y adaptados al gusto de su época¹⁷. Nutridos de romances viejos desde la niñez, varios grupos de poetas, en Valencia, en la corte de los duques de Alba, en Córdoba o en Barcelona, parecen hacer sus primeras armas poéticas ensayando un nuevo estilo de romance¹⁸.

De manera que los principales renovadores del género romancístico, los máximos representantes de este *arte nuevo de escribir romances*, serán, cronológicamente, Miguel de Cervantes, el sevillano Juan Salinas de Castro, Luis de Góngora, Lope de Vega, Pedro Liñán de Ríaza, Luis de Vargas Manrique, Juan Bautista de Vivar, Gabriel Lasso de la Vega y Félix Arias Girón. Tras el éxito sin igual del *Romancero morisco* inaugurado por Lope, junto con la boga del romance pastoril, conocerá su apogeo el *Romancero nuevo* por el año 1595, en que se publican las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (con numerosas composiciones fundadas en episodios narrados en el romancero lírico de Lope, lo que refleja el auge del género¹⁹).

Tales composiciones se difunden primero de forma manuscrita, en copias más o menos cuidadas del texto original, pasando de mano en mano para satisfacer la curiosidad de un lectorado contemporáneo ávido de

17. Véase el estudio de conjunto ya clásico de R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, págs. 117-168.

18. José Manuel Blecua, *Sobre poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*, Madrid: Gredos, 1970, pág. 17.

19. Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979, págs. 28-29.

conocer lo antes posible las últimas producciones en boga. El caso mejor conocido es sin duda el de la obra romancística de Luis de Góngora, que en vida nunca se preocupó por editar unas composiciones que debía de considerar como obra primeriza o de menor importancia. De modo que el Góngora autor de romances nuevos es un poeta «de tradición manuscrita», según la expresión de Robert Jammes²⁰.

Muchos poetas señeros del Siglo de Oro (Encina, Boscán, Garcilaso, Silvestre, Góngora, Lope o Quevedo) aparecen en pliegos sueltos²¹. En el caso de Lope, bien se sabe que romances como «La más luciente estrella» o «El tronco de ovas vestido» fueron grandes éxitos divulgados de inmediato por vías semi-orales, de manera que se vuelven casi folletinescos los pliegos de sus romances amatorios, que serán luego incluidos en antologías de bolsillo, como las series de romancerillos (*Cuadernos de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado*) publicadas en Valencia entre 1589 y 1602 y que reúnen textos de pliegos y letras para cantar²². Se trata de una publicación popular de lo más nuevo a fin de contentar la afición general por las últimas canciones de moda.

Las selecciones que efectúan los compiladores reflejan el gusto de las dos últimas décadas del siglo XVI: el público, principalmente urbano, pretende hacerse con los textos de «los más nuevos», «los más modernos» romances que se cantan. Se asiste en aquellas últimas décadas del siglo XVI a una auténtica «urgencia de novedad» según la formulación de Antonio Carreño, al igual que ocurre en el teatro con la Comedia Nueva²³.

La popularidad de estos cantares «nuevos» o incluso «novísimos» puede deducirse de múltiples testimonios escritos indirectos. Así, el famoso romance de Lope «El tronco de ovas vestido» (compuesto en 1588 en Toledo y publicado en 1589, sin mención del autor, en la *Primera Parte* de la *Flor*), principal éxito en el modo pastoril, llegó a difundirse por toda España hasta convertirse en poesía patrimonial, divulgándose en cantos y bailes, y como referente de parodias y alusiones en poesías y en prosas, burlescas o serias²⁴.

20. Robert Jammes, «Tradition populaire et inspiration savante dans la poésie de Gongora», pág. 207, en *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, dirigido por Maxime Chevalier, Bordeaux: Universit  de Bordeaux III, 1982.

21. Antonio Rodríguez Mo nino *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*, edición de Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997, pág. 17.

22. A. Rodríguez Mo nino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos*, págs. 49-54.

23. A. Carreño, *El romancero lírico de Lope*, pág. 36.

24. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, págs. 137-138.

El *Romancero general*, que empieza a publicarse en 1600 en Madrid, marca una etapa determinante en la historia editorial del *Romancero nuevo*. Se trata de la más extensa compilación de romances artísticos (junto con las *Series valencianas* y las nueve partes de la *Flor* de Moncayo). En total, recoge 1163 composiciones (con numerosos poemas repetidos) esta inmensa antología que reúne manuscritos, cantos, pliegos, selecciones y las nueve partes de las *Flores*. En el prólogo a la edición moderna del *Romancero general* de 1600, 1604 y 1605, A. González Palencia autoría la mayoría de las composiciones; los principales autores identificados son Lope (108 romances atribuidos), Góngora (48), Pedro Liñán de Riaza (35), Juan Salinas y Castro (17), Gabriel Lasso de la Vega (75 [*sic*; prob. por 15]), Cervantes (6), Quevedo (3), Juan Rufo (5), Rodríguez Ardilla (3) y algunos cuantos más con una sola composición²⁵.

Pero es de notar que la casi totalidad de los romances nuevos aparecen sin mención de su autor, lo que acarrea las quejas de más de un poeta, despojado de su obra en cuanto la da a conocer. Gabriel Lasso de la Vega, critica el aprovechamiento editorial y las corrupciones de textos, en un poema que será a su vez editado, entre otros muchos, en el *Manojuelo de romances* (1601)²⁶:

Han dado en recopilar
ciertos curiosos autores
y en coger sudor ageno
para vender a impresores,
y dan un libro compuesto
de la mañana a la noche
que llaman *Flor de Romances*,
y es porque lo traen por Flores...
Sé decir de mis romances
(en punto bueno se nombre)
que, cuando a mis manos vuelven,
no hay diablo que los soporte...
El músico los cercena,
el que traslada compone,

el que recopila enmienda,
el impresor antepone,
el censor les da un mordisco
cuando referir los oye;
todos dan en los cuitados
bien o mal, a troche moche;
unos dicen: largo es éste,
otros: bien será se acorte,
otros: con diez versos menos
será al tablado conforme;
de suerte que a cualquier tonto
y a sus torpes correcciones
salen los versos sujetos,
¡florido tiempo les coge!

25. A. Carreño, *El romancero lírico de Lope*, págs. 44, 46.

26. Texto tomado de R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, págs. 123-124.

En realidad, la anonimidad de las composiciones, si puede interpretarse como un robo intelectual, es lo que permite prolongar la vida del romance nuevo; las múltiples variantes, que tal vez no haya que considerar siempre como corrupciones, son señal de una popularización auténtica, y condición necesaria para una eventual tradicionalización. Pero si la voz popular se apodera tan fácilmente de la letra de los nuevos romances, es, ante todo, porque se convierten del día a la mañana en cantilenas pegadizas. Hay por lo tanto una semejanza esencial entre un romance «nuevo» y un romance «viejo» para el auditorio: ambos resultan propicios para la memorización y el cantar.

LA ADAPTACIÓN MUSICAL: EL CANTO COMO SOPORTE DEL ROMANCERO NUEVO

Evidentemente, la interpretación cantada de los romances nuevos facilita su divulgación en su modalidad oral. Abundan los testimonios de la boga por estas adaptaciones musicales de poemas romancísticos. Así, lo que afirma Juan Rufo en el número 94 de sus *Apotegmas* (Toledo, 1596), donde subraya la compenetración necesaria entre la música y la letra del romance:

Sin duda, este tiempo florece de poetas que hacen romances y músicos que les dan sonadas, lo uno y lo otro con notable gracia y aviso. Pues como es casi ordinario amoldar los músicos los tonos con la primera copla de cada romance, dijo a uno de los poetas que mejor los componen que escusase en el principio afecto ni estrañeza particular, si en todo el romance no pudiesse continualla; porque de no hacello, resulta que el primer cuartete se lleva el mayorazgo de la propiedad de la sonada, y deja pobres a todos los demás²⁷.

Tal advertencia da a entender que el autor de romance ha de tener en cuenta la cadencia melódica que se aplicará de forma regular, cuarteta por cuarteta, al texto de su composición. De hecho, esta predisposición al canto ha ido condicionando la estética del romance desde que se cantaban en la corte los romances fronterizos; la adaptación melódica

27. Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, edición de Alberto Blecuá, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pág. 45.

implicaba transformaciones textuales, con nuevas variantes, alteración de ritmos, estructuras verbales y fórmulas de dicción²⁸. Así, la tendencia a la abreviación de los romances se debe al uso cantado del poema, pues el poeta de corte privilegia los romances abreviados (desdeñando los fronterizos), más aptos para la música y el canto²⁹. La generalización de la asonancia también puede relacionarse con la interpretación melódica del romance. La influencia de la música en la escritura poética se acentúa con el *Romancero artificioso*, reflejándose en la composición en coplas del romance nuevo, y la frecuente inclusión de un estribillo en el texto mismo del poema atestigüa igualmente este condicionamiento del texto como soporte para el canto³⁰.

Si los cancioneros de palacio abundan sobre todo en el siglo xvi, los poetas que practican el romance nuevo también en ocasiones proveerán los regocijos cortesanos. Por sólo dar un ejemplo, se puede señalar el caso del romance gongorino «En dos lucientes estrellas», compuesto en 1603, y publicado en la *Primavera y flor de los mejores romances* de Pedro Arias Pérez (Madrid, 1621), que conoció 18 ediciones hasta el año 1659³¹. Compuesto para ser cantado con vihuela, el Rey Felipe III elaboró un tono a tres voces con notable primor, como indica un manuscrito de la Biblioteca de B. March. El poema se da a conocer gracias a la adaptación musical de Juan Arañés, editada en su *Libro de tonos y villancicos* (Roma, 1624) y vuelve a figurar en el *Cancionero de Zaragoza* publicado en 1628³².

Como bien se sabe, Lope admiraba y conocía personalmente a los más ilustres músicos de su tiempo, para quienes compuso cantidad de poemas: su maestro, Vicente Espinel, Gabriel Díaz, el guitarrista Juan de Palomares, y, sobre todo, el compositor confidente de sus amores primerizos, Juan Blas de Castro³³. Lo mismo se ha averiguado en cuanto a la utilización de

28. A. Carreño, *El romancero lírico de Lope*, pág. 20.

29. John Brande Trend, *The Music of the Spanish history to 1600*, London: Oxford University Press, 1926; Higinio Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, II, Barcelona, 1947.

30. A. Carreño, *El romancero lírico de Lope*, págs. 37-39.

31. A. Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de los cancioneros y romanceros (siglo XVII)*, Madrid: Castalia, 1978, vol. I, págs. 387-437.

32. Luis de Góngora, *Romances*, edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 403. Véase Miguel Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Góngora*, Madrid: CSIC, 1975, pág. 74, núm. 7.

33. M. Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona: CSIC, 1987, t. II, págs. 7-11.

textos gongorinos por compositores contemporáneos del poeta, como Felipe Rogier, maestro de capilla de Felipe II, Mateo Romero, o los citados Gabriel Díaz y Juan Blas de Castro, adscritos a la Real Capilla y Cámara de Felipe III y Felipe IV³⁴.

Cabe suponer que tal música cortesana a duras penas rebosara los límites de los festejos aristocráticos. Pero ahí donde el romance nuevo entronca totalmente con la tradición del romancero más tradicional es cuando muchos de los poemas compuestos al estilo nuevo se convierten en canciones callejeras que retumban por ciudades, pueblos y villas; el canto permite esta popularización temprana del repertorio artístico más moderno. Masivamente difundidos, los últimos cantos de moda son entonados por los actores más humildes de la sociedad, como lo muestra el fragmento del *Entremés de mirones* en que un mozo declara:

Mandóme mi agüela, en una noche de invierno, que tomase la alcuza y trajese medio cuartillo de aceite de la tienda. Al ir fui alegre, cantando el romance *Mira, Zaide, que te aviso*, que entonces dábamos en él, como en real de enemigos, los muchachos; y yo que tenía un tiple como una chirimía, hundía la ciudad a voces³⁵.

La popularidad callejera del *Romancero* morisco y pastoril de Lope quizá fuera lo que asentó esta nueva escritura poética como género lírico reconocido. También la poesía romancística de Góngora conoce un éxito sin par, incluso entre gentes de escasa formación libresca; el censor y moralista Padre Pineda le reprochará precisamente la divulgación en poemas jocosos de conceptos y mitos profanos heredados de la tradición poética horaciana (como las representaciones de las divinidades paganas Venus y Cupido) en medios poco preparados para tales contenidos:

Se sigue ser derechamente contra las buenas costumbres del pueblo cristiano, y tanto más perjudicial cuanto por ser en vulgar y en verso y composición y chistes y refrancillos ridículos, es más fácil de creer y más apetitoso de leer y de acordarse y repetir, en conversación y fuera de ella, sus dichos los doctos e indoctos, varones y mujeres, religiosos y monjas, y todos estados³⁶.

34. M. Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Góngora*, pág. 47.

35. R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, vol. II, págs. 191-192, sacado de *Colección de entremeses*, vol. I, edición de Emilio Cotarelo, 1911, pág. 164b.

36. Juan de Pineda, *Censura de la edición de Vicuña*, editado por Dámaso Alonso en la reedición de las *Obras en verso del Homero español*, Madrid: CSIC, 1963. Citado por R. Jammes en «Tradition populaire et inspiration savante dans la poésie de Gongora», pág. 210.

Buen ejemplo de canción gongorina popularizada es el de «Guarda corderos, zagala»³⁷; quizás por su tonalidad rústica se prestaba este romance más fácilmente aún a su adopción por parte del público más amplio, aunque, desde luego, presenta una elaboración esmerada, cuajada de referencias clásicas, pero que se funden con naturalidad en el tratamiento ligero y festivo del motivo amatorio (pues se trata de una invitación a la infidelidad). Se conoce una adaptación musical del siglo xvii incluida en el *Cancionero de la Casanatense* (c. 1620), elaborada a partir de la copla inicial del poema, con mención del compositor Mateo Romero³⁸. Destinada a una interpretación a tres voces con acompañamiento de guitarra, esta poesía «cantable» conoció una difusión importante gracias al soporte musical, pues incluso fue tonada de baile.

En efecto, el uso de poemas cantados para el baile pudo ser otro canal más de difusión y perennización de ciertos romances y romancillos gongorinos. El caso mejor conocido es sin duda el de «Hermana Marica», compuesto en 1580, rápidamente difundido con notables variantes y, tan famoso, que dio lugar a otro romancillo en respuesta, de autor desconocido: «Hermano Perico | que estás a la puerta» que se edita en la *Flor de romances nuevos* de Pedro de Moncayo, en 1589³⁹, y se cita de forma burlesca en el *Entremés de los romances* (c. 1595)⁴⁰. El romancillo inicial se verá retomado en modalidad satírica o en clave erótica por diversos autores, inclusive en forma de mojiganga y de baile⁴¹.

Otros romances gongorinos se usaron para bailar, como «Apeóse el caballero | víspera era de San Juan»⁴², escrito en 1610, y conocido como el «Baile de la colmeneruela», un baile teatral intercalado, que figura en la *Flor de las comedias de España de diferentes autores. Quinta parte* (Barcelona, 1616)⁴³. En cuanto al altamente artificioso «En un pastoral albergue»

37. Agustín Durán, *Romancero general. Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1849-1851, núm. 1508.

38. Vincent Aubrun, «Chansonniers espagnols du xvii^e siècle», en *Bulletin Hispanique*, 51 (1949), pág. 270, núm. 17.

39. Luis de Góngora, *Romances*, edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 161.

40. *Entremés de los romances*, edición de Daniel Eisenberg & Geoffrey Staggs, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.2 (2002), págs. 151-174.

41. Luis de Góngora, *Romances*, edición de Antonio Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, vol. I, págs. 205-209.

42. Luis de Góngora, *Romances*, edición de A. Carreira, pág. 451.

43. Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia, 1987, págs. 376-381, núm. 146.

(1602), además de difundirse gracias a su naturaleza bailable, es citado o mentado en diversas obras posteriores, como *La púrpura de la rosa* de Calderón, de 1660, y el *Estebanillo González*⁴⁴.

De forma que se puede comprobar, indirectamente, el pronto éxito de buen número de romances nuevos. Resulta más arriesgado interpretar el grado de tradicionalidad que adquirieron algunos de ellos, una vez oralizados y olvidados los nombres de sus autores; he aquí, no obstante, unos pocos datos de interés al respecto.

HUELLAS RECIENTES DE LA TRADICIONALIDAD DE CIERTOS ROMANCES Y ROMANCILLOS NUEVOS

Rasgos tradicionales del Romancero morisco: un aspecto bien estudiado

El caso de «Mira, Zaide, que te aviso» de Lope de Vega es tal vez uno de los más conocidos en cuanto a la permanencia en la tradición oral de temas heredados del romancero artificioso de la Edad de Oro. Editado por primera vez en la *Tercera Parte* de la *Flor de varios romances nuevos* (1592)⁴⁵, vuelve a aparecer en el *Segundo Cuaderno de varios romances* (Valencia, 1593), antes de ser incluido en la *Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrages (Primera parte)* (1595), de Ginés Pérez de Hita⁴⁶. Conoce, pues, una difusión impresa notable (aunque no figura en el *Romancero general*), pero debe su éxito popular a la divulgación cantada del poema ya mencionada. Así, el romance «Háganme vuestras mercedes | placer de desengañarme», publicado en 1594 en el *Romancero de la Ambrosiana*, alude a la enorme popularidad de este romance lopesco vendido por los pregoneros y ciegos callejeros⁴⁷.

La popularidad del romance se comprueba también a través de las numerosas composiciones derivadas («Mira, Muça, que te aviso»; «Mira, Zaida, que te digo»; «Di, Zaida, ¿de qué me avisas?»; que figuran los tres en el *Romancero General*), versiones a lo divino y adaptaciones grotescas⁴⁸.

44. Luis de Góngora, *Romances*, edición de A. Carreira, pág. 388.

45. A. Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVD)*, vol. II, pág. 68.

46. A. Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVI)*, vol. II, pág. 227.

47. A. Carreño, *El romancero lírico de Lope*, pág. 37.

48. Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII-XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel*, Madrid: Taurus, 1977, vol. II, págs. 226-227.

Entre ellas, el paródico «Mira, gato, que te aviso»⁴⁹, bien arraigado en la tradición oral en el siglo XVIII, prolonga el éxito del cantar original en una modalidad burlona.

Pero también en línea directa es aún perceptible la tradicionalidad oral del poema lopesco, pues se cantaba aún en el siglo XIX en Andalucía, según Agustín Durán⁵⁰, e incluso en el siglo XX se ha comprobado en el repertorio tradicional de Tetuán⁵¹.

Indicios esporádicos de la tradicionalización del ciclo lopesco de Venus y Cupido a lo divino

El estudio de María Goyri dedicado al ciclo de Venus y Cupido⁵² pone de realce la vida tradicional de unos poemas lopescos menos analizados por la crítica literaria que los del ciclo morisco y pastoril. Se trata de una serie de romances que ponen en escena a la diosa de la belleza, en busca de su travieso hijo Cupido; compuesto entre 1583 y 1587, no hay constancia de ninguna versión impresa completa del ciclo. El romance que empieza con el verso «Sacó Venus de mantillas», y se conoce a través de la *Flor de romances. Primera y Segunda Parte*, la *Flor nueva de varios y nuevos romances*, y sobre todo mediante el *Romancero General* de 1600⁵³, cobró vida popular, pues se comprueba la permanencia en la tradición oral de la copla siguiente:

y si acaso el oro falta un cabello suyo enhebra,
que del oro a sus cabellos no hay conocer diferencia.

En efecto, se halla en versiones de la «Soledad de la Virgen» y otros del «Amor ausente», «que con ligeras o profundas variantes se cantan desde Burgos y Huesca hasta Esmirna»⁵⁴. Probablemente se trate de nuevo de un fragmento de cantar de moda en su tiempo, particularmente fácil de retener,

49. Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1972, pág. 171, núm. 1291.

50. A. Durán, *Romancero general*, vol. I, pág. 136.

51. Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona: Planeta, 1970, págs. 107-126.

52. María Goyri de Menéndez Pidal, *De Lope de Vega y del Romancero*, Zaragoza: Librería General, 1953, págs. 61-77 («El amor niño en el romancero de Lope de Vega»).

53. A. Durán, *Romancero general*, vol. II, págs. 435-436, núm. 1405.

54. M. Goyri de Menéndez Pidal, *De Lope de Vega y del Romancero*, pág. 75.

pues María Goyri indica que estos mismos cuatro versos aparecen citados por Gracián en la edición de 1664 de su *Agudeza y arte de ingenio*.

He comprobado alguna coincidencia más entre los romances tradicionales de la oralidad contemporánea conservados en el Archivo Menéndez Pidal. Una versión zamorana del romance religioso «Alma si eres compasiva» presenta similitudes llamativas:

¡Mira qué color difunto, mira qué boca de perlas!
 Parece un clavel amorado de haber caído en las piedras:
 las rosas de sus mejillas las cardinales son ellas,
 su garganta que a la nieve no le hacía diferencia,
 denegrida, y desollado de hombros y espaldas abiertas
 y (¿la?) cruz a los azotes los *güesos* se vían por ellas⁵⁵.

La analogía de construcción entre el verso lopesco «que del oro a sus cabellos | no hay conocer diferencia» y el de la versión tradicional «su garganta que a la nieve | no le hacía diferencia» podría indicar una filiación indirecta y fragmentaria posible. Más convincente es la similitud formal hallada en varias versiones de «La Virgen está labrando» con el verso de Lope «y si acaso el oro falta | un cabello suyo enhebra». Una, procedente de la región de Huesca, y recogida por Narciso Cortés, empieza de este modo:

Está la Virgen sentada debajo de una alameda,
 labrando una camisa, para el Hijo de Dios era.
 La labra con el oro, la traspunta con la seda;
 como la seda faltaba con sus cabellos la enhebra⁵⁶.

Otra versión, de procedencia desconocida, documentada en el mismo Archivo Menéndez Pidal presenta una variante muy próxima en sus dos versos iniciales:

La Virgen pura, la Virgen bella, está enhebrando la fina seda,
 la fina seda se acababa, os cabellos enhebra⁵⁷.

55. Versos 7-12 de una versión de Villardeyegua de la Ribera recitada por una mujer que lo aprendió de niña, editada en William H. González, *Romancero religioso de tradición oral*, Madrid: Eypasa, 1994, pág. 422.

56. Versión de Castillazuelo (p. j. de Barbastro, Huesca), recitada por Encarnación Plaza, de 17 años, y editada por W. H. González, *Romancero religioso de tradición oral*, pág. 392, núm. 54.6.

57. Versión recitada por Tomás Huerta Barcafría, editada por W. H. González, *Romancero religioso de tradición oral*, pág. 393, núm. 54.8.

No se pueden reconstituir las distintas etapas de transmisión desde el poema profano de Lope hasta estos romances tradicionales relacionados con el ciclo de Navidad. Cabe la posibilidad de que el romance artificioso original, difundido de forma manuscrita, impresa, o de inmediato cantado, se haya popularizado tempranamente y fuera con el tiempo aprovechado por la tradición oral, desgajando algún verso suelto para recomponer otros cantares. Pero lo más probable es que hayan existido versiones *a lo divino* del poema de Lope bajo la pluma de autores menores, sin que tengamos hoy constancia de su obra, verdaderos intermediarios entre la cultura escrita y la popular, de manera que tal vez la memoria colectiva no haya retenido y seleccionado directamente el poema original.

Este último fenómeno de tradicionalización a partir de una versión *a lo divino* de un romance nuevo de moda es bastante frecuente⁵⁸. Goyri señala este proceso a propósito de otro romance lopesco de la misma serie, «La diosa a quien sacrifica | Samo y Chipre en mil altares», compuesto hacia 1583-1587, y conservado en dos versiones manuscritas⁵⁹. Pero el poema conoció un destino tradicional indirecto, pues «mereció los honores de ser vuelto a lo divino por Alonso de Ledesma (*Conceptos espirituales*, edición de 1660, pág. 67) y como romance del ‘Niño Dios perdido’ se conserva actualmente en la tradición oral: y, caso curioso, algunas de estas versiones tradicionales contienen versos más próximos al original profano que la imitación literaria. Esto nos lleva a suponer que también se popularizó el romance de Lope, quizá antes de que lo imitase Ledesma»⁶⁰. Tal anterioridad no se puede comprobar, pero, desde luego, el dato es particularmente sugerente.

Cualesquiera que fueran las etapas intermediarias en el proceso de tradicionalización, lo cierto es que estos versos de Lope se han convertido en auténticas *fórmulas*, aptas para la recreación tradicional y la vida en incesantes variantes del romance oral.

58. Para una visión de conjunto, véase el estudio de Diego Catalán, «El romancero espiritual en la tradición oral», reeditado en su *Arte poética del Romancero oral*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1997, vol. I, págs. 265-290.

59. «Cartapacio de Jacinto López, músico de Su Magestad» (1620) en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, núm. 3915, y otra versión con algunas variantes en la Biblioteca de Palacio, ms. 2-H-4, según M. Goyri, *De Lope y del Romancero*, pág. 68.

60. M. Goyri, *De Lope y del Romancero*, pág. 76.

Un caso de romance sacro de Lope persistente en la tradición oral salmantina

Al estudiar el romancero oral de la comarca salmantina de El Rebollar en el marco de mi tesis doctoral⁶¹, he dado con un caso anómalo de oralización de romance sacro, también de Lope de Vega. El poema original se encuentra en sus *Rimas sacras*, publicadas en 1614, con el título «A la corona», y consta de 19 cuartetas octosilábicas, iniciándose con los versos:

Coronado esta el Esposo
No de perlas ni zafiros,
No de claveles, y flores,
Sino de juncos y espinos⁶².

La tradición rebollana ha conservado las cuatro primeras coplas del poema lopesco, con ligeras variantes, pues se suele iniciar el cantar del modo siguiente:

Coronado va el cordero no de perlas ni zafiros,
ni de claveles ni rosas, sino de juncos marinos⁶³.

El libro de Lope de Vega conoció un gran éxito editorial, ya que se efectuaron frecuentes reimpresiones, de las que se conocen 13 ediciones entre 1619 y 1724⁶⁴, prueba de una creciente popularidad. No se puede descartar totalmente la posibilidad de divulgación mediante pliegos sueltos de algunos romances desgajados de la serie, concebida como un vía crucis, pero no consta ningún documento de este tipo. En cambio, poemas sueltos o fragmentos de romances sacros lopescos bien pudieron incorporarse a libros piadosos populares o antologías de oraciones en tamaño de bolsillo;

61. Cécile Iglesias, *Pour une poétique du genre romancístico oral. Etude du patrimoine poétique traditionnel de El Rebollar (Salamanque)*, tesis doctoral de la Universidad de la Sorbona, dirigida por Jean-Pierre Etienvre, leída el 17 de diciembre de 1999, 2 vols. [313 págs. + 381 págs.]

62. Lope de Vega Carpio, *Rimas sacras*, Madrid: CSIC, 1963, págs. 87-88.

63. Versión dictada por Miguel Manchado (nacido hacia 1900) y su hija Antonia Manchado a José Alonso en 1987, editada por Cécile Iglesias Giraud & Ángel Iglesias Ovejero, *Romances y coplas de El Rebollar*, Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1998, núm. 42, págs. 156-157.

64. A. Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de los Cancioneros y Romanceros (siglo XVII)*, vol. I, págs. 357-377, núms. 129-141.

de hecho, algún vecino del pueblo rebollano de Robleda conservaba hace veinte años un ejemplar de *Los catorce romances de la Pasión de Cristo*, publicado en Salamanca por el editor Morán y Compañía, en 1854⁶⁵.

Desde luego no se trata aquí de una oralización esporádica a partir del recuerdo individual de lecturas religiosas; se ha comprobado la pervivencia del mismo romance abreviado en la zona de Ávila⁶⁶, y bien puede ser que no se halle en más recopilaciones del *Romancero oral* precisamente por su claro origen literario.

En Robleda se cantaba «Coronado va el Cordero» durante la procesión del Jueves Santo; este uso religioso colectivo facilitó la transmisión y conservación del poema en las memorias. Llegó a convertirse también en canto de arada, probablemente por el tratamiento alegórico de ciertos motivos y por su afinidad temática con otro cantar de la Pasión basado en imágenes relacionadas con la labranza: las coplas alegóricas de «El arado», que también se cantaban el Jueves Santo en El Rebollar, evocan los sucesivos pasos de la Pasión de Cristo a partir de las partes del instrumento de labranza⁶⁷. El cambio de uso colectivo del romance sacro de Lope, desbordando la esfera religiosa para el uso pagano de cantar de acompañamiento, refleja a las claras cómo se efectúa la apropiación de un poema piadoso por parte de la colectividad, desviándolo de su destino primero⁶⁸. En la medida en que se pierde la huella de la fuente escrita y en que la transmisión del texto se realiza exclusivamente mediante el recuerdo y la voz, ya se puede hablar de tradicionalización de un romance oralizado.

Este proceso de apropiación se confirma con la recreación parcial del texto, o «estilización tradicional», es decir, la incorporación paulatina de variantes significativas. En este caso concreto, la versión oral registrada presenta apenas alguna modificación si se coteja con el texto de Lope. El verso inicial ha sido mudado, pues el «Esposo» del poema lopesco en su verso inicial se ha trocado por el término «Cordero», en perfecta adecuación

65. Un ejemplar queda reseñado por José Alonso en 1987, según indica en su monografía (inédita), *Coplas y cantarís de Roblea* [1988], págs. 36-37.

66. Manuel García Matos, *Magna antología del folklore musical español*, Madrid: Hispavox, 1978, folleto, pág. 40a. La congresista María Pilar Couceiro, que conocía de memoria esta versión, me comunicó gentilmente la letra y la grabación sonora del cantar de ronda abulense: se inicia con los seis primeros versos del romance lopesco y luego empalma con una canción jotesca, unas seguidillas y una jota. Es buen ejemplo de apropiación tradicional, pues la funcionalidad religiosa se ha mudado en amatoria.

67. Versión de Peñaparda en C. Iglesias & A. Iglesias Ovejero, *Romances y coplas de El Rebollar*, pág. 243, núm. 113.

68. W. H. González, *Romancero religioso de tradición oral*, págs. 27-28.

con la procesión practicada el Jueves Santo en Robleda, donde se pasea la figura del *Mansu Corderu* por las calles, desde la iglesia parroquial hasta la ermita del pueblo.

Se dan también ciertas variantes léxicas reveladoras; por ejemplo, las «flores» del texto original se han vuelto «rosas», como si se quisiera restaurar una fórmula tradicional con la asociación tópica de las coplas amatorias: «claveles y rosas»; del mismo modo el verso lopesco «juncos y espinos» se ha convertido en «juncos marinos» sin verdadero cambio semántico, pero dándole tal vez una connotación exótica o poética en consonancia con el eco sonoro precedente «perlas y zafiros»⁶⁹. Aunque de forma esporádica el poema lopesco conoce, pues, al ser usado como canto colectivo, una serie de variantes propias de la vida oral de toda poesía popular.

Estas escasas reflexiones han intentado ilustrar los posibles retornos o incorporaciones a la tradición popular de poemas, en muchas ocasiones inspirados en su esencia en la lírica popular⁷⁰, pero que también a veces se han vuelto auténticamente populares, independientemente de las intenciones artísticas de su autor primero. Con este breve acercamiento a las huellas del «romance nuevo» barroco en la larga tradición del *Romancero*,

tan sólo se ha entrevisto un sendero más que recorrer para
adentrarse en el estudio de las complejas e inagotables
relaciones entre literatura escrita y literatura oral.

69. Véase el análisis completo, págs. 664-668, en Cécile Iglesias, «Poemas semicultos y poesía tradicional. Sobre algunas composiciones presentes en el romancero oral rebollano», *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O. (Formas de vida y cultura tradicional en El Rebollar y otras partes. Actas de las Jornadas Internacionales de Estudio de El Rebollar. V Coloquio del P.R.O.H.E.M.I.O., 23-27 de julio de 2003)*, 6 (2004), págs. 644-670.

70. Para las fuentes populares de la lírica gongorina, véase Eduardo Martínez Torner, «Elementos populares en las poesías de Góngora», *Revista de Filología Española*, 14 (1927), págs. 417-424. Es particularmente sugerente respecto a la lírica lopesca el estudio de José María Alín, «De Lope, la poesía tradicional y la canción folklórica», págs. 53-66, en *De Balada y Lírica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, edición de Diego Catalán et alii, Madrid: Fundación Menéndez Pidal & Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. II, así como el reciente trabajo del mismo autor en colaboración con Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis Books, 1997.