
LÍRICA CULTA, LÍRICA TRADICIONAL: INTERCAMBIOS («VER Y DESEAR»: UN VILLANCICO POPULAR DE ORIGEN TROVADORESCO)

M^a. ISABEL TORO & GEMA VALLÍN
(Universidad de Salamanca & Universidad de La Coruña)

LOS ITINERARIOS de un motivo poético, que incluso puede venir formulado con palabras similares en varios autores, son tan diversos como las tradiciones que lo amparan. En ocasiones, esos mismos motivos o temas tal vez se comunicaran por senderos hoy borrados, lo que convierte su rastreo en una tarea de inciertos resultados. En otras, el camino está mejor iluminado. Una prueba reveladora de esto último la tenemos en la *Liebesstrophe* que dio a conocer el ilustre paleógrafo Bernart Bischoff hace algunos años¹. Los cinco versos de esta estrofa amorosa, que fueron copiados por un escriba alemán en el último tercio del siglo XI, contienen el tema, ciertamente universal, de la transformación de los amantes². Su antigüedad y la escasa atención que han recibido bien merecen un recordatorio. Reproducimos la transcripción de Bischoff tal cual³:

1. «Altfranzösische Liebesstrophen (Spätes elftes Jahrhundert?)», *Anecdota novissima. Texte des vierten bis sechzehnten Jahrhunderts* («Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters», Band 7), Stuttgart: A. Hiersemann, 1984, págs. 266-268.

2. Lo trata con amplitud Guillermo Serés en *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996; véase en particular el capítulo «Confluencia de tradiciones en la literatura medieval», págs. 87-136.

3. No se trata de la copia de un texto escrito, sino de una transcripción oral que quizá le sirviera al escriba de mera *probatio pennae*, como nota marginal. La presencia de fonemas inequívocamente germanos (grafía «sch» en vez de la palatal sorda, sustitución de la «s» en

Las, qui *non* sun sparvir astur,
 qui podis a li vorer,
 la sintil imbracher,
 se buschchi duls baser,
 dussiri e repasar tu dulur.

Pese a que su frescura se vea ajada por siglos de lejanía y yerros de copista, puede sugerirse la siguiente traducción: «¡Ay! que no soy gavilán o astor | que pueda a ella volar, | la gentil abrazar, | su boca tan dulce besar, | dulcificar y curar todo dolor»⁴. No cabe duda de que tanto el léxico, como la anotación neumática de que va acompañada y la expresión en voz masculina contribuyen a relacionar esta estrofilla con la prehistoria de la poesía trovadoresca, es decir con el periodo anterior a la obra de un Guillermo IX⁵. Concederán, asimismo, que es imposible leerla sin que a uno se le vengan a la cabeza los versos de Bernart de Ventadorn:

Ai Dieus! car no sui ironda,
 que voles per l'aire
 e vengues de noih prionda
 lai dins so repaire⁶

Acertar a matizar y graduar el desarrollo cronológico del motivo del enamorado que desea transformarse en ave para acceder al lugar de la amada resulta fácil en la tradición cortés. Está presente en textos tan relevantes

sintil por la «g», fonema extraño al sistema alemán, o la ausencia de vocal protética en *sparvir*) delatan esa transcripción de oídas y dificultan, debido asimismo al origen germano del copista, la interpretación lingüística. Con todo, se aprecia una base en donde predomina la lengua de oïl, en alguno de sus dialectos, con interferencias notorias de la lengua occitana (*sun, repasar, astur*). Véase el análisis de estos problemas en Ulrich Mölk, «Zwei Fragmente galloromanischer weltlicher Lyrik des 11. Jahrhunderts», en *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, edición de L. Rossi, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1996, vol. I, págs. 47-51.

4. Para la integración *sparvir* [o] *astur* seguimos la sugerencia de U. Mölk «Zwei Fragmente», pág. 47, así como para la lectura de *vorer* por *voler* (corregido en el manuscrito por una mano posterior). Respecto a la forma del último verso *dussirie* (como viene en el manuscrito), habremos de interpretarla en tanto que una amalgama de la conjunción (*e*), precedida por una *i* superflua, más *dussir* del verbo provenzal *adolzir* (o quizá del francés (*a*)*doucier*).

5. Véase el comentario que le dedica Peter Dronke en la última edición de su *The Medieval Lyric*, Cambridge: D. S. Brewer, 1996, págs. IX-XIV.

6. Pertenecen a la canción *Tant ai mo cor ple de joya* (P.C. 70, 44), vv. 49-52. Citamos por la edición de Carl Appel, *Bernart von Ventadorn, seine Lieder*, Halle, 1915, págs. 257-268.

como el *Erec* de Chrétien de Troyes, o la gesta de *Raoul de Cambrai*, también en varias canciones de *trouvères* o en el *Lai d'Yonec* de María de Francia⁷. De modo que no nos cuesta imaginar que el amante que quiere convertirse en «sparvir» o «astur» más tarde se transforme en la «ironda» de Bernart de Ventadorn, seguramente no por influencia directa (aunque la similitud del íncipit sea ciertamente asombrosa), sino por formar parte ya de esa tradición como un hecho en sí misma.

Pero, en una sociedad tan cohesionada culturalmente como la cristiana, los temas van y vienen a merced del tiempo y la aparición del motivo en un texto muy madrugador no afianza su progenitura, como veremos a continuación. Nos informa, cierto, del continuo vaivén cultural que desde los mismísimos orígenes de la poesía occidental siempre ha existido entre lírica culta y canto tradicional. Dos años después de que Bischoff diera a conocer las dos estrofas del códice Harley 2750 de la British Library, siendo la primera la que ahora estamos considerando, Jean Charles Payen publicó un estudio sobre el carácter folclórico de ciertas composiciones de Bernart de Ventadorn⁸. En estas páginas no demuestra conocer los antiguos versos en lengua romance, pero al desaparecido romanista le llamó especialmente la atención el marcado acento popularizante que tenía la canción bernardiana, compuesta en una métrica jalonada a ritmo de danza, y cuya «ironda», y los versos en cuestión, le evocaban los de la golondrina de esta cancioncilla popular italiana:

Se fossei un'arondinella,
Vorreï volare
Vicin'alla fontana
Dov'aspetta la mia bella.

A la vista de ello, apuntaba Payen que «la chanson bergamasque se souvient peut-être d'un motif troubadouresque qui s'est lentement popularisé par une sorte d'osmose»⁹. Pero también por los cauces folclóricos

7. Recoge éstos y otros ejemplos Luzia Lazerini en «A proposito di due *Liebesstrophen* pretrobadoriche», *Cultura Neolatina*, LIII, 1993, págs. 123-134. Véanse otras fuentes del motivo en Stéphanie Bruno, «Par la fenêtre du toit: l'union mystique à l'époux animal, à partir du lai de *Yonec* de Marie de France et de récits mythologiques celtes et japonais», en *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, edición de Chantal Connochie-Bourgne, *Senefiance* 49, Provence: Publications de la Université de Provence, 2003, págs. 57-65.

8. «L'inspiration popularisante chez Bernart de Ventadour», en *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, Vol. I, *The Troubadours*, Kalamazoo, Michigan, 1986, págs. 193-204.

9. J. Ch. Payen, «L'inspiration popularisante», pág. 194.

venía fluyendo el motivo desde antiguo, pues a todos les vendrá a la memoria el deseo de volar para llegar hasta donde se encuentra el enamorado que expresa la muchacha de una jarcha de Yehubda Halevi (...1075-1140...)¹⁰:

garid bos ay yermanellas
sin al-habib non bibreyo

kom kontenir el mio male
ed bolarey demandare

Otro desarrollo del asunto trae el romance de las *Transformacions*, muy popular en Cataluña¹¹. Aquí la joven quiere convertirse en una palomilla para que el mozo, mudado a su vez en cazador, pueda cobrar como presa que llevar consigo:

–Un pensament m’ha vingut | un pensament a l’istant,
de tonar-me palometá, | pel bosc aniré volant.
–Si tu et tornes palometá, | pel bosc aniré volant,
jo em tornaré caçador | i te n’aniré caçant.

No nos detendremos en el recuento de más ejemplos; subrayaremos, si acaso, el hecho de que si el motivo se ha desparrramado a todos los vientos, la popularidad del mismo en la cultura clerical, como atestiguan numerosos textos mediolatinos, ha debido de tener su incidencia en ello¹². Lo que nos importa ahora es constatar que en los orígenes de la poesía romance encontramos ya un ejemplo fehaciente de intercambio de motivos en dos tradiciones que siempre se han contaminado mutuamente¹³, y que lo han hecho siguiendo las veredas más insospechadas, como en el caso que veremos a continuación. Lo ilustraremos con un villancico que nos va a permitir trazar un amplio recorrido por las tradiciones

10. Copiamos la versión vocalizada que ofrece Josep María Solà-Solè, *Corpus de poesia mozàrabe (las bargas andalusies)*, núm. XXXIII, Barcelona: Hispam, 1973, pp. 223-226.

11. Véase Albert G. Hauf, «*Les transformacions*», *Studies of the Spanish and Portuguese ballad*, edición de N. D. Shergold, London: University of Wales Press, 1972, págs. 25-51.

12. Werner Ziltener, que recorre la historia del *topos*, cita, entre otros, ejemplos como éste: «O si nutu Dei acciperem volucris speciem quantocius volando te visitatem!», en «Ai Deus! car no sui ironda?», en *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, I, págs. 363-371.

13. Para una visión histórico-literaria del asunto, véase el reciente trabajo de Viçent Beltrán, «Poesía tradicional / poesía popular», en *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, edición de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad de Sevilla & Fundación Machado, 1998, págs. 65-74, así como el de Carlos Alvar, «Poesía culta y lírica tradicional», publicado en la misma monografía, págs. 99-111.

poéticas más importantes de la Edad Media peninsular, alcanzando incluso a poetas del Quinientos.

Sabemos que no todos los villancicos que englosan los repertorios del siglo XVI tienen un carácter netamente popular. Más de uno, como tal, solamente registra la forma estrófica que le es característica, mientras otros ni tan solo en esto se muestran fidedignos¹⁴. Al primer espécimen pertenece éste del *Cancionero musical de Turín*¹⁵.

Aquí no ay que esperar
sino ver y desear,
aquí no beo
sino morir con desseo.

Salta a la vista que estos versos, sucintos y densos, responden a una sensibilidad compleja y educada. Repiten, a modo de eco tardío, el contenido esencial de la canción trovadoresca. Aserciones como «ver y desear» o «morir con deseo» condensan la materia ideológica que la nutre; traducen, apretadamente, la importancia que tiene la visión en tanto que inicio o causa del enamoramiento en la lírica cortés. Nos evocan, a bote pronto, versos como estos de Sordel: «Ab selh esguar m'intret en aiselh dia | Amors pels huelhs [...]»¹⁶; que tan bien «glosa» Andrés el Capellán cuando sentencia: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super

14. Un claro ejemplo lo ofrece el de las «Tres morillas me enamoran», porque ni la estructura zejelesca que presenta, ni el tema (procedente de un relato de *Las mil y una noches* y otros relatos) son originales; véase M^a. Jesús Rubiera Mata, «De nuevo sobre *Las tres morillas*», *Al-Andalus*, 37, 1972, págs. 133-143.

15. Editado por Giovanni M^a. Bertini, Cesare Acutis & Pablo Luis Ávila, *La romanza spagnola in Italia*, Torino: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1970, págs. 55-123. Es el texto 287 A en Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM, El Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 2003, vol. I, pág. 224.

16. Pertenecen a la canción *Bel m'es ab motz leugiars a far*, editada por Marco Boni, *Sordello, le poesie*, Bologna, 1954, págs. 21-25, vv. 13-14. Los ejemplos se pueden multiplicar, y son tan elocuentes como el de estos versos anónimos: «[...] mas l'enveia que s'es en mon cor meza | de vos vezer, non sai com s'en pogues | issir jamais, s'ieu no-us vezia, | ans sai que deziran morria [...]» (vv. 27-30 de *Quan Proensa ac perduda*, editados por Oskar Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinne*, Leipzig, 1888, pág. 31) o estos otros de Aimeric de Peguilhan: «[...] per que tuit li fin aman | sapchan qu'Amors es fina benevolensa, | que nays del cor e dels huelhs, sens duptar, | que l'uelh la fan florir e'l cor granar» (vv. 37-40 de *Anc mais de joi ni de chan*, edición de W. P. Shepard & F. M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Illinois: Evanston, 1950, pág. 8).

omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri»¹⁷.

Es decir, sobre este «*procedens ex visione... ob quam aliquis super omnia cupit*» los trovadores arraigan su discurso, para luego analizar y sopesar hasta la extenuación las consecuencias de tal verdad. Es algo así como un principio teórico, por ello la frase «sino ver y desear» se puede considerar un tecnicismo, una fórmula que funciona como marca de identidad. Otro tanto cabe interpretar de «morir con deseo», pues nos remite al máspreciado tema desarrollado por los trovadores gallegos en la cantiga de amor, y que en no pocas ocasiones se ha llevado hasta la exageración por algunos poetas castellanos del xv, que no muestran el menor empacho en pasearse vestidos de luto por los cancioneros de la época.

En fin, la asociación «ver y desear» en la poesía de tipo tradicional forma un tándem tan improbable como inexistente. Un rastreo al corpus de Margit Frenk permite verificar que tanto «deseo» como «desear» son vocablos, si no extraños, apenas significativos del mismo, ya que tan solo llegan a colarse en una quincena de textos¹⁸. Cuando se alude a la vista o se incide en las consecuencias afectivas que provoca la visión del ser amado, aquí, en el corpus tradicional, la teoría y la expresión reconcentrada se sustituyen por la acción, con un vocabulario patrimonial y una intención expresiva que, desde luego, son ajenas a la lírica culta: «Tenedme los ojos quedos, | que me matáis con ellos», o «No oso alzar los ojos | a mirar aquel galán, | porque me lo entenderán» o «Por una vez que mis ojos alcé, | dicen que yo lo maté»¹⁹.

Es comprensible, por tanto, que nos encontremos el emblemático *sino ver y desear* incrustado en más de media docena de poemas cultos, escritos en distintos tiempos y lugares. Importa destacar su presencia, en primer lugar, en la canción de Alfonso Álvarez de Villasandino *Ay, meus ollos, que quisistes*, escrita en el híbrido lingüístico que caracteriza al corpus gallego-castellano²⁰. El poeta despliega aquí todo el abanico de posibilidades

17. Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, edición de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: Sirmio, 1984, *Quid sit amor*, Capitulum I, pág. 54.

18. Agradecemos esta información a Patrizia Botta, que está elaborando un glosario del corpus de M. Frenk junto a S. Saramin, trabajo del que ya adelantaron algunos resultados en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, edición de J. L. Serrano Reyes, vol. II: S. Saramin, «Glosario del *Corpus* de Margit Frenk (1, Datos)», págs. 319-327, y P. Botta, «Glosario del *Corpus* de Margit Frenk» (2, Análisis), págs. 329-344.

19. Ejemplos tomados de Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid: Gredos, 1969, núms. 87, 88 y 144.

20. Corpus del que actualmente estamos preparando un estudio y una edición crítica.

expresivas que ofrece el tema condensado en el villancico en cuestión. En la estrofa inicial aparece ya expuesto con claridad meridiana²¹:

I ¡Ay, meus ollos, que quisistes
 ir tal fermosura ver,
 por quem chorades tristes
 longe de buen paresçer!
 Eu, cuitado e sin plazer,
 que vejo meu coraçõ
 en forte tribulaçõ
 e non le posso acorrer,
 assí morréi sin ben aver
 por non dizer
 miña entençõ.

Los ojos se convierten en los protagonistas absolutos del dolor afectivo. A ellos culpa el poeta de sus males a lo largo de todo el poema: «Ollos tristes, vosso brío | faz' sofrer coita mortal | a meu coraçõ leal» (vv. 14-16), «Çerto é que morte sento, | ollos, por vosso mirar» (vv. 23-24) y «Ollos, pois que vos mirastes | donzela de gran beldade, | a mí cativo deitastes» (vv. 34-36). Se trata de una personificación muy apreciada por los trovadores gallego-portugueses, a quienes Villasandino tiene como modelo y guía indiscutibles²². En esta ocasión es, creemos, flagrante la imitación que realiza de una cantiga de amor del trovador que más brillantemente exploró el topos de la «visión de amor», que es Johan Mendiz de Briteiros (cuya actividad literaria se extiende ya a las primeras décadas del siglo XIV, es decir, no mucho más allá que la del primer poeta baenense). Será suficiente con que nos limitemos a contrastar algunos desarrollos temáticos en los dos textos para que las similitudes hablen por sí solas.

Mientras Villasandino entra directo al asunto, Briteiros nos presenta el dilema de si será bueno o no privarse de la visión de la mujer amada, al tiempo que se compara con el ciervo herido que se esconde de la mirada del cazador. Recela de la dama, que lo ha llamado a su presencia, ya que, como le dice «Non foy se non por me matar | pois todo meu mal têdes

21. Citamos por la edición de Brian Dutton & Joaquín González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor, 1993, núm. 15bis, págs. 30-31.

22. No solo repite temas, la deuda con ellos se extiende al vocabulario y fraseología, llegando incluso al calco de versos y expresiones de cantigas conocidas; cf. Gema Vallín, «Villasandino y la lírica gallego-portuguesa», *Cancioneros en Baena*, Actas del II Congreso Internacional *Cancionero de Baena*, edición de Jesús L. Serrano Reyes, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, vol. I, págs. 79-85.

por bem» (vv. 3-4)²³. La reflexión le lleva directamente al conflicto: decide que es mejor irse, pues como bien sospecha:

de mais aver esses olhos *veer*
e desejar o voso ben, senhor,
 de que eu sempre foy desejadador,
 e meus desejos e meu coraçõn
 nunca de vós ouveram se mal non. (vv. 7-11)

Es notable el modo en que ha sabido unir el verbo «veer» con la acción que conlleva. Subrayando ésta tres veces consecutivas, la idea se afianza con convicción: «desejar», «desejadador» y «desejos» implican al enamorado y a toda su historia afectiva. Villasandino es más parco:

Çerto é que morte sento,
 ollos, por vosso mirar
 e non he consolamento
si non ver e dessejar [...] (vv. 23-26)

Quizá incidiera en ello en el verso 27, donde el manuscrito nos niega la lectura. Con todo, su discurso es directo, con menos meandros expresivos que los del gallego, como en la segunda estrofa, cuando dice:

Fostes *ver* seu señorío
 da que muito poder val';
 ollos tristes, vosso brío
 faz' sofrer *coita mortal*
 meu *coraçõn* leal (vv. 12-16)

Y su fuente, en cambio:

hu eu non possa *poer* estes meus
 olhos nos vossos, de que tanto mal
 me vem, senhor, e gran *coita mortal*
 me vós destes eno *coraçõn* meu (vv. 13-16)

Ya antes Macías, otro antiguo poeta baenense, había utilizado el sintagma tal cual aparece en Villasandino, si bien aquí el sentido del mismo no trasciende el contexto de la estrofa en que se incluye:

23. Tomamos los versos de la edición de Ettore Finazzi-Agrò, *Il canzoniere di Joban Mendiz de Briteyros, Romanica Vulgaria*, L'Aquila: Japadre, 1979, núm. III, pág. 86.

Pero que prové sandeçe
 por que me deva pesar
 miña locura asy cresçe
 que moyro por én tornar
 pero mays non averey
sy non ver e desejar:
 e por én asy direy:
 Quen en cárçel sol biver
 en cárçel deseja morrer (vv.19-27)

Se trata de la tercera de las cuatro que conforman su afamada *Cativo de miña tristura*²⁴. Ahora bien, nos inclinamos a creer que fue Macías, apegado a la tradición trovadoresca, quien acuñó la frase en primer lugar; a continuación, Villasandino, conocedor del texto de Briteiros, a la vista de la fidelidad temática, léxica y expresiva que guarda su canción con la cantiga, elabora su composición sobre la del trovador gallego-portugués. En todo caso, el Enamorado por antonomasia injerta el dicho en una canción que presenta un indudable carácter moral y teórico, lo cual pudo inspirar la creación del villancico, o lo que es lo mismo: que el dicho «sino ver y desejar» se pusiera en boga justo a partir de aquí, llegando por este camino a la poesía castellana. Pensemos que estamos hablando de una composición muy divulgada, presente en media docena de cancioneros y que fue citada por el Marqués de Santillana en la «Querella de amor», por Juan Rodríguez del Padrón, por Gómez Manrique, por Gonzalo de Torquemada, Diego de Varela, Sancho Alonso de Montoro²⁵, y, tal vez, de forma indirecta, por Gonzalo de Cuadros, Juan de Tapia, Mosén Moncayo y Juan Cornago; estos últimos, es verdad, autores de segunda y tercera categoría, pero responsables, al cabo, de la divulgación del sugestivo villancico, tal y como veremos a continuación.

Si nos fijamos en él nuevamente, veremos que su contenido está en Macías expresado de un modo muy similar. Dejando el dicho en cuestión, cuya formulación solo difiere en la lengua, el verso «Pero mais non averei» (con que Macías precede «Sy non ver e desejar») tiene el mismo significado

24. Citamos por la edición de Andrea Zinato, *Macías. L'esperienza poetica galego-castigliana*, Venecia: Cafoscarina, 1996, pp. 63-68.

25. Sobre la fama y divulgación de la obra de Macías y del texto en cuestión puede encontrarse un buen resumen de las investigaciones realizadas hasta la fecha, así como nuevas aportaciones de interés en Cleofé Tato, «Apuntes sobre Macías», *Il confronto letterario. Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, 35, 2002, págs. 5-31.

que «Aquí no hay que esperar», primero del villancico. La idea de «Sino morir con deseo» la expresa Macías en «[...] moiro desanparado | con pesar e con deseo».

Con todo, el carácter de piedra de toque de este famoso poema no lo podemos presentar más que como mera conjetura. Se hace complejo, a partir de aquí, establecer relaciones de influencia directa entre los tres poetas y los otros cuatro textos castellanos que, como vamos a ver, repiten el socorrido sintagma. Existe una brecha cronológica, lingüística y cultural que dificulta llevar a cabo pesquisas filológicas más precisas.

Los datos objetivos a partir de los cuales intentaremos entonces establecer las conexiones más coherentes entre todos ellos son los siguientes. De los cuatro autores del xv que repiten «sino ver y desear» en una de sus composiciones, Gonzalo de Cuadros parece ser el primero en hacerlo. En *De vos servir et loar*²⁶ hallamos un esquema estrófico representativo de la forma fija de la canción del xv: estribillo, mudanza y vuelta, no hay *retronx* ni simetría estrófica entre el estribillo y la vuelta (abba | | cddc | ceeaa). Se trata de una forma métrica más antigua que la de Juan de Tapia, nuestro siguiente poeta; aparece entre los poetas nacidos entre 1340 y 1355 y los de la siguiente generación (nacidos entre 1356 y 1370); luego, prácticamente desaparece²⁷. Cuadros fue caballero de la casa del Infante Enrique de Aragón, y en 1418 hirió a Álvaro de Luna en una justa. Mientras, Juan de Tapia aparece como soldado al servicio del rey Magnánimo en la década de los cuarenta. Los poemas que han sido recopilados en los cancioneros RC1 y MN54, como este *Bien veo que fago mal* (ID0560), no son muy posteriores a 1463²⁸. Si nos fijamos en el contenido de ambos, observamos que, aunque expresen la misma idea, es Cuadros quien señala que el dolor por la indiferencia de la doncella comenzó el mismo día que la vio, mientras que en Tapia quedaría implícito. Con todo, es evidente que la relación temática entre los dos textos es muy estrecha, vienen a expresar lo mismo.

26. Se trata del poema ID2515, según la clasificación de Dutton, que seguiremos en nuestras referencias a las composiciones del siglo xv y a los cancioneros en los que se recogen; Brian Dutton, *El Cancionero castellano del siglo XV c. 1360–1520*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo xv & Universidad de Salamanca, 1990, 7 vols. (vol. 7). Citamos en apéndice 1 la edición que del texto hace Ana M^a. Álvarez Pellitero, *Cancionero de Palacio*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993, pág. 132.

27. Seguimos aquí las conclusiones del estudio de Viçent Beltrán en *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988.

28. Así lo estima Luigi Giuliani, cuya edición del texto reproducimos en el apéndice 1: *Juan de Tapia. Poemas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, págs. 23-29 y 85-86.

Un uso más rebuscado y acorde a la temática de la canción castellana del xv es el que otorga Mosén Moncayo a su poema²⁹. El esquema métrico no es muy habitual en ella (abba | |acca |adda). Este poeta de la primera mitad del siglo habría escrito *Pues veo que desechar* (recogida en SA7) antes también que el cuarto de los textos en liza, el de Cornago. En 1475, tras su estancia en Nápoles, Juan Cornago pasó al servicio de la capilla del rey Fernando el Católico como cantor en 1475. Su villancico «Gentil dama non se gana | otro bien en vos mirar | sino ver y desear» expresa con una nitidez y precisión pasmosa nuestro tema de la visión de amor³⁰. No es difícil imaginar, en todo caso, que unos y otros injertaron el dicho en sus respectivos poemas a raíz de la popularidad de *Catavo de miña tristura*. Saber quién conocía el texto de primera mano o si *ver y desear* funcionaba a estas alturas como una frase en boga importa poco, pues a fin de cuentas en todos ellos actúa como la fórmula a partir de la cual se articula el desarrollo de todo el poema, y éste es fiel, en todos los ejemplos, al tema original, a la tradición culta del mismo.

Más tarde, y esto sí merece mayor consideración, en la pluma de Cristóbal de Castillejo experimentará un giro de ciento ochenta grados. En el poema que recogemos en el apéndice, le pide consejo a un amigo, porque dice «morir de amores | rústicos y labradores» aunque «lozanos e polidos»³¹. La moza que le quita el sueño está cantando en corro este cantar. Y comienza citando el villancico en cuestión: «Aquí no hay que esperar | sino ver y desear [...]»³².

El gran renovador de los géneros tradicionales, que tanto se burló de la nueva poesía italianizante y, a su vez, de la poesía amorosa cancioneril, toma y glosa alegremente el villancico, dotándole de un carácter netamente popular. ¿El burlador burlado?

29. ID2654. Citamos en el apéndice 1 según la edición de A. M^a. Álvarez Pellitero, *Cancionero*, págs. 304-305.

30. ID3474. Citamos en el apéndice 1 la edición de José Romeu Figueras, *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Barcelona: C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1965, núm. 38, pág. 266.

31. Incluimos la parte del texto en el apéndice 1, según la edición de José J. Labrador, C. Ángel Zorita & Ralph A. DiFranco, *Cancionero de poesías varias. Manuscrito núm. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid: Visor, 1994, núm. 476, págs. 546-548 (nuestro villancico en la pág. 547).

32. La composición de Castillejo se transmite en MP 617, 326 y en PN Esp. 372, 145, en el último, atribuido erróneamente a Antonio de Soria. Los datos han sido extractados de la *Bibliografía de la Poesía Áurea*, banco de datos digital preparado por Ralph A. DiFranco y José J. Labrador, con los auspicios de la National Endowment for the Humanities y las Universidades de Denver y Cleveland.

Curiosamente, nuestro poemilla, (de raigambre culta, no lo olvidemos) se exhibe en una composición en la que el concepto amoroso cancioneril no resulta bien parado, en favor del tradicionalismo de esos amores «rústicos y labradores, | groseros y desabridos», hacia una «moça aldeana» que, sin embargo, entona los versos del villancico «cantando por *gentil* arte». ¿Burlador burlado o malabarista de las tradiciones?

Quizá todo fuera mucho más sencillo: el villancico que Castillejo introduce como intertexto en su poema tradicional había nacido, en realidad, en el seno de la tradición culta. Los diversos y a veces insondables caminos que unen unas y otras tradiciones, y especialmente en los finales del Cuatrocientos, bien pudieron abrir la brecha entre estas dos formas difusoras tan cuestionables: la culta y la popular que, como hemos visto a lo largo de este congreso, se mueven en un vaivén caprichoso.

Sea como fuere, nuestra «vista» y nuestro «deseo» parecen vivir en este vaivén: su nacimiento innegablemente culto penetra sin empacho alguno en la *lyra minima*, se bifurca, se extiende, desde su origen trovadoresco hasta la pluma de Castillejo y llega, con su plena identidad popular, hasta el *Cancionero Musical de Turín*, confeccionado entre 1585 y 1605, donde aparece nuestro villancico³³. En el siglo de Castillejo lo culto sabía a popular y lo popular, en ocasiones, había tenido su origen, como aquí, en la más añeja tradición trovadoresca³⁴.

33. Gracias a la transcripción que de la notación original nos ha hecho el musicólogo Pepe Rey (que verán en el apéndice 2), sabemos que la factura musical del villancico tampoco presenta rasgos populares: «se puede jurar, sin temor a condenarse, que la música en sus aspectos melódico o rítmico no guarda ninguna relación con lo popular, folklórico o tradicional, ni siquiera en el estribillo, que es donde suelen aparecer estas cosas con cierta frecuencia». (Pepe Rey, en carta personal).

34. En el de Castillejo y, si apuramos, también en el de Lope de Vega, en cuya comedia *Los Ponces de Barcelona* la fórmula reaparece en boca de uno de los personajes: «Yo me he de cerrar los ojos | por no ver y desear». Citamos por José M^a. Alín & M^a. Begoña Barrio Alonso, *El Cancionero teatral de Lope de Vega*, London: Tamesis, 1997, pág. 13.

APÉNDICE 1

JOHAN MENDIZ DE BRITEYROS

Eya, senhor, aque-vos min aqui!
 Que coyta ouvestes, ora, d'enviar
 por min? Non foy se non por me matar,
 poys todo meu mal têedes por bem:
 5 por én, senhor, mais val d'eu ir d'aquem
 ca d'eu ficar, sem vosso bem fazer,

 de mais aver esses olhos *veer*
e desejar o voso ben, senhor,
 de que eu sempre foy desejadador,
 10 e meus desejos e meu coraçõ
 nunca de vós ouveram se mal non;
 e, por est', é melhor de m'ir, par Deus

 hu eu non possa poer estes meus
 olhos nos vossos, de que tanto mal
 15 me vem, senhor, e gran coita mortal
 me vós destes eno coraçõ meu,
 e, mha senhor, pero que m'é muy greu,
 nulh'ome nun(n)ca mh-o (e)strayará.

 E, pois m'eu for, mha senhor, que será?
 20 Pois mh-assy faz o voss'amor ir ja
 como vay cervo lançad'a fugir.

ALFONSO ÁLVAREZ VILLASANDINO

¡Ay, meus ollos, que quisistes
 ir tal fermosura ver,
 por quem chorades tristes
 longe de buen parescer!
 5 Eu, cuitado e sin plazer,
 que vejo meu corazón
 en forte tribulaçón
 e non le posso acorrer,
 así morréi sin ben aver
 10 por non dizer
 miña entençón.

Fostes ver seu señorío
 da que muito poder val';
 ollos tristes, vosso brío
 15 faz' sofrer coita mortal
 a meu corazón leal,
 que jamás non atende ben,
 por vos ir mirar a quen
 non sabe ren de meu mal;
 20 pois miña coita é tal,
 o ben me fal':
 morréi por én.

Certo é que morte sento,
 llos, por vosso mirar
 25 e non he consolamento
si non ver e dessejar,
-ar
 nin mostrar meu grant door,
 máis me plaz' morrer meu cor
 30 que non fazer ningunt pesar
 a quem me pode alegrar
 por eu loar
 seu grant valor.

Ollos, pois que vos mirastes
 35 donzela de gran beldade,
 a mí cativo deitastes

en prisión sin piedade;
 moiro chamando bondade
 e máis mesura otrosí,
 40 fasta que s' membre de mí
 a muy gentil sin crueldade;
 ollos, a ésta mirade,
 que por verdade
 mellor non vi.

MACÍAS

Cativo, de miña trystura
 ja todos prenden espanto
 e preguntan qué ventura
 foy que me tormenta tanto.
 5 Mays non sey no mundo amigo
 a quien mays de meu quebranto
 diga d'esto que vós digo:
*Quen ben see nunca devría
 ál pensar, que faz folya*

10 Cuydé sobyr en alteza
 por cobrar mayor estado,
 e cay en tal pobreza
 que moyro desanparado.
 Con pesar e con desejo
 15 que vós dyrié, mal fadado,
 lo que yo he ben e vejo:
*Cando o loco quer mays alto
 sobyr, prende mayor salto*

Pero que prové sandeçe
 20 porque me deva pesar
 miña locura asy cresçe
 que moyro por én tornar
 pero mays non averey
sy non ver e desexar:

25 e por én asy direy:
*Quen en cárçel sol biver,
 en cárçel desexa morrer*

- Miña ventura en demanda
 me puso atán dubdada,
 30 que meu coraçon me manda
 que seja senpre negada
 pero mais non saberán
 de miña coyta lazdrada
 e por én asy dirán:
 35 *Can raviioso é cosa brava*
de su señor sé que trava

GONZALO DE CUADROS

- De vos servir et loar,
 Senyora, no me despido,
 he de vos non he avido
sinon ver et desear.
- 5 Senyora, desd'aquel día
 que por mi bien yo vos vi,
 sienpre ove fast'aquí
 gran plazer y alegría;
 mas, gentil senyora mía,
 10 que Dios crió tan fermosa,
 aun de vos non ove cosa
 sinon siempre a vos amar.

JUAN DE TAPIA

- Bien veo que fago mal
 donzella en vos amar
 mas non puedo fazer al
sinon ver et desear.
- 5 Mis dias man devedado
 que non siga mas amores
 amor me tiene mandado
 que non suffra mas dolores
 viendo mi persona tal
 10 non se otro remediar
 non pudiendo fazer al
sy non ver y desear.

MOSÉN MONCAYO

Pues veo que desechar
me quiere vuestra senyoría,
viviré sin alegría,
mandat vos en qué logar.

- 5 Vos me mandedes callar
e padecer pena fuerte,
callaré fasta la muerte
atendiendo tal logar
que vos pueda yo vesar
10 pies e manos, e dezir:
senyora, muy buen sofrir
faze por tal alcançar.

- Mas me quiero contentar
de todo mal que me dedes,
15 pensando que lo fazedes
por mi voluntat provar;
e non quiero porfiar
contra vos, pues non queredes
de vos aya más merçedes
20 *sino ver e desear.*

CORNAGO

Gentil dama, non se gana
otro bien en vos mirar
sino ver i desear

- El deleite que se faze
5 mirando vuestra beldad,
se destruye [y se desfaze]
notando vuestra bondad.
Ansí que mi fin tenprano
non lo tiene de causar
10 *sino ver y desear.*

CRISTOBAL DE CASTILLEJO:
a un amigo podiéndole consejo en cierta necesidad de amores

Herederο principal
 del discreto Cartagena,
 pues que tu saber es tal
 quiero descubrir mi mal
 5 porque rremedies mi pena.

Sabed que muero de amores
 rústicos y labradores,
 groseros y desabridos,
 mas lozanos y polidos
 10 y lindos como las flores.

[...]

Miré que estaua vestida,
 por ser fiesta señalada,
 su saya blanca fronçida
 con un tegillo çeñida
 55 y una alvanega labrada.
 Sus çapatras coloradas,
 a media pierna arrugadas;
 su cabezón y gorguera,
 camisa blanca grosera;
 60 las mangas apuñetadas.

Bailauan con gran primor,
 cantando por gentil arte
 sus cantares a sabor,
 a fuer de Villamayor,
 65 seis a seis de cada parte.
 Yo cuitado por gozar
 lo que deviera escusar,
 a miralla me paré
 y al punto que allí llegué
 70 dezían este cantar:

CANTAR

*Aquí no ay
sino ber y desear;
aquí no veo
sino morir con deseo.*

75 *Madre, un escudero
que estaua en este coro,
a cada buelta
bazíame del ojo.
Yo como soy bonita
80 teníaselo em poco.*

*Madre, un escudero
que estaua en esta baila,
a cada buelta
asíame de la manga.
85 Yo como soy bonita
teníaselo en nada.*

APÉNDICE 2

Aquí no ay que esperar

Anónimo (Cancionero musical de Turín, f. 8v-9)

Transcripción: Pepe Rey

[Tiple] A - qui no ay que es - pe - rar, si - no ver y

[Alto] A - qui no ay que es - pe - rar, si - no ver y

[Tenor] A - qui no ay que es - pe - rar, si - no ver y

de - se - ar, a - qui no be - o, a - qui no be - o,

de - se - ar, a - qui no be - o, a - qui no be - o,

de - se - ar, a - qui no be - o, a - qui no be - o,

a - qui no beo si - no mo - rir con de - se - o. [Fin]

a - qui no beo si - no mo - rir con de - se - o. [Fin]

a - qui no beo si - no mo - rir con de - se - o. [Fin]

Quien pen - san - do me - re - ce - ros pre - -

Quien pen - san - do me - re - ce - ros pre - -

Quien pen - san - do me - re - ce - ros pre - -

22

ten - de vues - tro fa - vor o al an - to - jo de su_A - mor

ten - de vues - tro fa - vor o al an - to - jo de su_A - mor

8 ten - de vues - tro fa - vor o al an - to - jo de su_A - mor

28

a - man-do_es - pe - ra mo - be - ros re - tí - re - se

a - man-do_es - pe - ra mo - be - ros re - tí - re - se

8 a - man-do_es - pe - ra mo - be - ros re - tí - re - se

33

de que - re - ros, por - que, si_es - to le ha - ze_a - mar, [D.C.]

de que - re - ros, por - que, si_es - to le ha - ze_a - mar, [D.C.]

8 de que - re - ros, por - que, si_es - to le ha - ze_a - mar, [D.C.]

Como es cosa natural
el apeteer lo hermoso,
desearos es forçoso
en biendo os, señora, tal.
Pero midiendo el caudal
con la alteza del empleo,
aquí no veo, &

Queden los ojos goçando
lo mucho que el cielo os quiso:
ellos en el parayso
y la esperança penando,
mas consuéllese mirando
que es común este pesar.
Aquí no ay
sino ver y desear [&]

El deseo en lo ymposible,
aunque parece locura,
quitalle de su hermosura
en ley de amor no es possible,
qu'es la ocasión ynbencible
y escusalla es deuanco.
Aquí no beo,
sino morir de deseo.