

PERVIVENCIAS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR EN EL CANCIONERO ANDALUZ MODERNO A LA LUZ DE UNA CANCIÓN DE CALAÑAS (HUELVA)

Nieves Vázquez Recio
Universidad de Cádiz

Hace algunos años M. Frenk advertía sobre el peligro de considerar la lírica tradicional como un continuo que remontándose a la más oscura Edad Media llegara hasta nuestros días sin fisuras. Aun así, reconocía la existencia de un hilo conductor más o menos sutil según los casos: la permanencia del paralelismo, por ejemplo, la de la métrica irregular o la de ciertos temas y motivos¹. En este trabajo estudiaremos una cancioncilla que a fines del siglo XX hace recordar aquellas otras canciones de muchacha que, en sus distintas manifestaciones, pueden rastrearse en la Península al menos desde el siglo XI. Nuestra intención es fijar el texto dentro de su familia tradicional y ver de qué manera se combina la conservación de algunos motivos poéticos, básicos dentro de esa familia tradicional, con la renovación, esto es, con la creación de motivos nuevos, que son los que han asegurado la pervivencia de la canción hasta hoy.

El texto lo recogimos en el pueblo de Calañas durante la exploración de la comarca del Andévalo y las estribaciones meridionales de la Sierra Morena onubense²:

—Madre, dígale al cartero,
que le diga al bien amado,
que la carta suya espero
que desde Ceuta estoy esperando.

¹ M. Frenk, "Permanencia folklórica del villancico glosado", *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas* (Salamanca: A.I.H.-Consejo General de Castilla y León-Universidad de Salamanca, 1982) p. 537.

² La encuesta tuvo lugar en febrero de 1993, dentro del Seminario Hispano-alemán del Romancero, dedicado a recolección de textos del occidente andaluz. Este Seminario fue creado en el año 1991, organizado por la Fundación Machado de Sevilla y la Universidad de Colonia. La canción, recogida por Katia Schrom, Susana Barth y yo misma, nos fue cantada por M^a Mercedes Barranco Soltero, de 93 años, que mostró una memoria peculiar para las "canciones de amor" que decía haber cantado, y a veces bailado, en su juventud.

Quiero saber si me quiere,
 quiero saber si me olvida,
 pues la paciencia me hiere
 y estoy pasando muy mala vida.

Qué tormento es el sufrir
 por la ausencia de un querer.
 Ojos que te vieron ir,
 cuándo te verán volver.

Si, como señalaba A. Sánchez Romeralo³, la lírica de tipo tradicional, a diferencia del romancero, plantea siempre a quien la estudia el problema de la *autenticidad*, en el texto que presentamos, una serie de rasgos aseguran su carácter popular. Desde el punto de vista métrico, el uso de la cuarteta hace vincular el texto con un mundo lírico específico, siendo “sin discusión la estrofa básica de la poesía popular”⁴. Si bien la rima alternante (abab) no fuera en su génesis tan puramente folklórica como la de la copla arromanzada (-a-a)⁵, su actual empleo generalizado la asocia claramente con lo popular.

El verso octosílabo —típicamente tradicional— se combina en las dos primeras cuartetos con el decasílabo, el último verso de cada una de ellas. Este aspecto métrico permite dividir la canción en dos partes: la primera, formada por las dos estrofas iniciales, en la que encontramos una métrica que tiende hacia la regularidad del octosílabo, o métrica *semi-regular*⁶ y donde hay una simetría perfecta entre ambas estrofas, que forman una serie homogénea; la segunda parte la constituye la última cuarteta, regular desde el punto de vista métrico.

En la primera parte del poema vemos características formales habituales en la lírica popular, al margen de la métrica; así, el primer verso se atiene a una fórmula corriente de inicio de copla, la exhortación, que da al texto un sentido escénico, rasgo común dentro del romancero y la poesía tradicional. Igualmente comunes en el terreno de lo popular son las anáforas de los versos segundo y tercero; la construcción paralelística con elementos antitéticos para variar la rima de los versos quinto y sexto; el empleo múltiple de la conjunción *que* y, en general, el fenómeno de la repetición léxica: *dígale-diga, espero-esperando, cartero-carta*⁷. La segunda estrofa, enumerativa, distribuye los elementos siguiendo un esquema frecuente en el romancero y la lírica popular: los dos primeros miembros se disponen cada uno en un verso y el último en

³ A. Sánchez Romeralo, “Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo”, D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna: Primer Coloquio Internacional* (Madrid: CSMP-Universidad de Madrid, 1972) p. 210.

⁴ C. H. Magis, *La lírica popular contemporánea* (México: El Colegio de México, 1969) p. 465. A este respecto véase, igualmente M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna* (México: El Colegio de México, 1976) pp. 168-170.

⁵ Así lo señala, por ejemplo, Sánchez Romeralo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* (Madrid: Gredos, 1969) p. 147.

⁶ Según el término que emplea Frenk, *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)* (México: El Colegio de México, 1971) p. 92.

⁷ Sobre estos rasgos en concreto véase Sánchez Romeralo, *El villancico*, pp. 148-161 y 188-189 y “Hacia una poética de la tradición”, p. 228; Díaz Roig, *El romancero*, pp. 33-38 y 41-49; y E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid: Gredos, 1970).

dos⁸. Sólo el término *hiere* y, en menor medida, *pues* parecen extraños al coloquialismo y a la *rápida andadura*, o sintaxis suelta, propia de este tipo de lírica.

Al pasar de la segunda estrofa a la tercera vamos del dominio de lo personal al de la generalización más o menos sentenciosa. La alusión a elementos marcadamente coetáneos que se daba en la primera cuarteta, como es *cartero* o *Ceuta*, ha desaparecido por completo. Aquí es la expresión objetivizada del sentimiento lo que importa, expresión formulada en frases de carácter exclamativo, que son habituales en la lírica popular⁹.

Esta última parte del poema comienza con un estilo aflamencado —*tormento*, *sufrir* y *querer* son palabras usuales dentro del cante—; no es extraño en una zona como Huelva, o, en general, Andalucía, donde el flamenco ha sido la manifestación cultural y musical por excelencia. Sin embargo, los dos últimos versos, como veremos, demuestran ser deudores de una tradición bien distinta. La mezcla entre diversas manifestaciones de lo popular no debe sorprendernos y menos cuando aparece en un pueblo culturalmente tan diverso¹⁰. Por último, en toda la canción —como en el villancico áureo o en el romancero¹¹— predomina el lenguaje sustantivo y verbal sobre el adjetivo, que está mínimamente representado. Desde el punto de vista formal, pues, el vínculo de nuestra canción con el mundo popular queda justificado, situémosla ahora en una familia tradicional precisa.

1. La familia tradicional

Si R. Menéndez Pidal daba por sentado en 1922 “que los más breves villancicos o coplas populares se elaboran y refunden en variantes tradicionales”¹², al igual—demostraría— que el romancero, años más tarde M. Alvar observó que la forma de transmisión es muy diferente en el caso del romance y en el de la canción: mientras “el primero, dotado de estructura más compleja, se reelabora en cada repetición; la segunda se deshace, pierde toda su estructura rigurosa y nos deja finísimas arenas de su oro”¹³. Ante nuestra canción emprendimos la búsqueda de esa supuesta fuente dorada que de algún modo le dio vida.

⁸ Véase Díaz Roig, “Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 21 (1972) pp. 79-94.

⁹ Sánchez Romeralo, “Hacia una poética...” p. 229.

¹⁰ “El andaluz —escribe J. M. Caballero Bonald— [...] posee una asombrosa capacidad para asimilar las más disímiles influencias externas, transformándolas a la larga en auténticas manifestaciones de su propia y ancestral encrucijada de culturas”, *Luces y sombras del flamenco* (Barcelona: Lumen, 1975) p. 23.

¹¹ A. Sánchez Romeralo, “Hacia una poética”, p. 227.

¹² R. Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América y otros estudios* (Madrid: Espasa-Calpe, 1972) p. 82.

¹³ M. Alvar, “Patología y terapéutica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance”, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (Barcelona: Planeta, 1970) p. 293.

1.1. Pervivencia del motivo base. Motivos añadidos.

El tema básico que plantea el texto no es, como sabemos, ajeno a la tradición lírica peninsular. El lamento de una muchacha por la ausencia del *amigo-amado* (palabra esta última que figura en nuestra canción) y la confidencia sentimental dirigida a la madre, aparecen ya recreados, como motivos independientes o unificados, en las jarchas, en las cantigas de amigo gallego-portuguesas y, más tarde, en algunos villancicos de los siglos XV y XVI.

En la tradición moderna, el motivo reaparece combinado en muchas ocasiones con numerosos añadidos actualizadores. Así, la ausencia del amado —que en algún villancico del siglo XVI se debe a causas como la ida para repoblar otras tierras¹⁴, la guerra¹⁵ o el haber sido capturado por el “moro” o morisco¹⁶— se justifica ahora, y es lo más frecuente, por el obligado cumplimiento del Servicio Militar. Las alusiones a la guerra de Cuba, a la de Marruecos y, con posterioridad, a la Guerra Civil, no faltan en el cancionero andaluz actual¹⁷. En nuestro caso, la alusión a Ceuta permite emparentar el texto, si le atribuimos una datación más lejana, con la familia de canciones de guerra (en concreto, de la guerra de Marruecos) o, en caso contrario, con aquella otra que habla del alejamiento temporal por el ingreso en el Servicio.

Al tema básico del lamento por la ausencia se suma el subordinado del mensajero de amor. Tampoco faltan ejemplos que ilustren la fecundidad del motivo en nuestra lírica¹⁸. A veces el intermediario es un pájaro, un suspiro o el pensamiento, y en muchas ocasiones tal función la desempeña la carta o el cartero, como en esta canción¹⁹.

Asegurado que en el texto perviven temas y motivos líricos de honda raigambre tradicional, conviene analizar ahora si se dan formas de supervivencia más profundas, no meramente temáticas sino textuales.

1.2. Formas de coincidencia en el nivel textual

Parece que las diferencias estilísticas entre la primera y la segunda parte del poema permiten suponer que estamos ante el caso de dos estrofas elaboradas o reelaboradas simétricamente y con un contenido unitario, a las que se les añadió una tercera, relacionada desde el punto de vista temático —las penas de amor por la ausencia del amado— y cuyo carácter sentencioso la convertía en colofón perfecto. Así nos lo confirma un simple rastreo del cancionero tradicional andaluz moderno. Dos textos recogidos en la provincia de Cádiz en los años ochenta resultan bastante aclaratorios:

¹⁴ “Vanse mis amores, madre, / luengas tierras van morar...”, M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987, 2ª ed) p. 243, núm. 523.

¹⁵ “Mi quintado va a la guerra: / ruego a Dios que sano vuelva”, Frenk, *Corpus*, p. 244, núm. 525.

¹⁶ “Madre, la mi madre, / el mi lindo amigo / moricos de allende / lo llevan cativo; / cadenas de oro, / candado morisco”, Frenk, *Corpus*, p. 230, núm. 496.

¹⁷ Véase, por ejemplo, V. Atero y N. Vázquez, “Literatura y guerra en España: la memoria oral gaditana”, *Gades 22. Homenaje a José Luis Millán Chivite* (1998) pp. 487-505.

¹⁸ Véase C. H. Magis, *La lírica popular*, pp. 144-149 y E. Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966) pp. 312-322.

¹⁹ Un ejemplo: “Anoche fui al correo, / por ver si había / carta de aquel amante / que yo quería. / No tuve carta; / se vistieron de luto / mis esperanzas”, F. Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles, T. III* (reed. Madrid: Ediciones Atlas, 1981) p. 31.

1.

—¿Por qué me preguntas madre,
por qué peno y por qué lloro,
si sabes que estoy ausente
del bien que adoro?

Al pasar por el atajo
tropecé con el cartero,
le pregunté si traía
carta del bien que quiero.

Pero fue mi pena grande
cuando pasó por mi lado
y volviendo la cabeza
por su camino siguió callado.

*Qué penita y que sufrir
es la ausencia de un querer.
Ojos que le vieron ir,
ya no volvieron a ver.*²⁰

2.

Al pasar por /.../
tropecé con el cartero,
me creí que me traía
la ansiada carta que yo espero.

Pero fue mi pena grande
cuando pasó por mi lado,
moviendo así la cabeza,
por su camino siguió callado.

*Qué tormento es el sufrir
por la ausencia de un querer.
Ojos que le vieron ir,
cuándo le verán volver.*

¿Por qué me preguntas, madre,
por qué sufro y por qué lloro
si sabes que tengo ausente
y no me escribe el bien que adoro?²¹

El parecido entre estas dos versiones y el texto que estudiamos es evidente, pero mientras que, con las estrofas iniciales de nuestro poema, la relación sigue siendo puramente temática —el motivo de la carta/cartero y, en la versión primera, la aparición de la figura de la madre—, con la estrofa señalada en cursiva estamos ante una versión diferente de la misma copla cuya coincidencia, salvo variantes mínimas, es absoluta²². No he podido documentar ningún caso de parentesco textual con la primera parte del texto de Calañas, sin embargo, la tradicionalidad de la última estrofa está, como vemos, asegurada y sin duda son los versos finales de nuestra canción (“¡Ojos que te vieron ir / cuándo te verán volver!”) los que han gozado de mayor vitalidad tradicional. Las huellas de esos versos nos llevan muy atrás. Aparecen en un villancico del *Cancionero de Turín*: “Vaysos, amores, / de aqueste lugar: / tristes de mis ojos, / ¡y cuándo os verán!”²³. O en esta otra copla incluida dentro de una “ensalada” de Pedro de Padilla (siglo XVI): “Ya nunca verán mis ojos / cosa que les dé placer / hasta volveros a ver”²⁴.

²⁰ Cantado por Soledad Martínez Ramírez, de 82 años, en mayo de 1985 en Barbate (Cádiz). Recogido por S. Bonet.

²¹ El estribillo se repite al final. Texto recogido por C. Tizón, F. Vegara y K. Heisel en Los Barrios (Cádiz) en septiembre de 1985.

²² M. Frenk distingue tres tipos de correspondencia entre textos a la hora de calibrar la tradicionalidad: parcial —ciertas palabras claves, por ejemplo—; coincidencia de elementos esenciales y diferencias mínimas o identidad total, “Vida y supervivencia de la canción popular”, *Estudios sobre lírica antigua*, pp. 81-112.

²³ M. Frenk, *Corpus*, p. 253, núm. 549A. La autora cita otras fuentes y variantes.

²⁴ D. Alonso y J. M. Blecua, *Antología de la poesía española* (Madrid: Gredos, 1969) p. 87. Más recientes son estas otras documentaciones: entre 1882-1883 F. Rodríguez Marín recogía seis versiones distintas de la misma copla, añadiendo además algunas variantes. De las seis reproducimos ésta, especialmente significativa: “Deben cegar estos ojos, / que ya no te pueden ver; / ¡ojos que te vieron ir/ cuándo te verán volver!” (núm. 3.446) (*Antología...*, pp. 13-14). En 1883 L. Romero Espinosa documentaba la misma copla en la provincia de Badajoz: “Ojos que te vieron dir / caminito de Llerena, / ¡cuándo te verán venir / para alivio de mis penas!” (L. Romero Espinosa, “*Dictados tópicos de Portugal* por J. Leite de Vasconcelos”, *El folk-lore frexnense y bético-extremeño. Órgano temporal de las Sociedades de este nombre*

Las coincidencias, aun siendo parciales, resultan llamativas. ¿Podemos estar en una de esas situaciones limítrofes entre la pervivencia temática y la textual que describe M. Frenk? Lo cierto es que los versos más asentados en la tradición moderna son los que atestiguan una procedencia más antigua. Entre las *Obras* de Bernardino de Ribeiro y Cristóbal Falcão, publicadas en 1554 en Ferrara, y que J. M. Alín incluye en su *Cancionero*, aparece esta copla: “Quem me vos levou, senhora, / tan longas terras morar, / olhos que vos virom hir / nunca vos veram tornar”²⁵. J. M. Alín comenta que “según C. Michaëlis los dos versos finales ya eran proverbiales y fueron empleados por Duarte de Brito [siglo XVII] y otros poetas, y, antes aún, por el autor del *Poema de Alfonso XI*, Rodrigo Yáñez, en 1344”²⁶. Los versos 2.411-2.415 de este poema son como sigue: “Otro mensage a desir, / por que me aya de quejar; / ojos que bos vieren yr, / nunca se berán tornar”²⁷.

El éxito de este dístico traspassa los límites de la lírica, pues G. Di Stefano comenta la “merecida popularidad e... irrefrenables usos grotescos” que tuvieron unos versos similares que aparecen en el romance que empieza “¡Oh Belerma, oh Belerma”, recogido en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) y en el *Cancionero sin año* de Martín Nucio (h. 1548): “Que ojos que nos vieron ir / nunca nos verán en Francia”²⁸.

P. Díaz-Mas, por su parte, señala: “El hermoso verso fue proverbial en los siglos de oro, usado hasta la saciedad, para referirse (por lo general de modo irónico) a algo irremisible-mente perdido”²⁹. Así pues, los dos últimos versos de nuestra canción se remontan al menos al siglo XIV, constituyendo, de este modo, uno de esos casos, no demasiado frecuentes, —o “casi de milagro”, como alguna vez dijo M. Frenk³⁰— de continuidad o supervivencia total en el nivel textual, aunque con variaciones mínimas, de una cancioncilla medieval. La popularidad de tales versos en el seiscientos está asegurada, como lo demuestra su vitalidad en el romancero o, quizás, las leves resonancias que parece contener el villacínco del *Cancionero de Turín*, antes citado, o éste de Gil Vicente, del que ya mencionamos sus dos primeros versos: “Vanse mis amores, madre, / luengas tierras a morar, / yo no los puedo olvidar. / ¿Quién me los hará tornar?”³¹.

(1883-1884) (Reproducción facsímil, Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz-Fundación Machado de Sevilla, 1987) p. 69. De 1892 es la versión que aparece en *Cantares populares murcianos* de J. Martínez Tornel: “Ojos que te vieron ir / por aquellos olivares, / ¿cuándo te verán venir / para alivio de mis males?” (M. J. Díez de Revenga Torres, *Cancionero popular murciano antiguo* (Madrid: Academia Alfonso X el Sabio-Caja de Ahorros Provincial de Murcia, 1984) p. 122). En el *Cancionero panocho (Literatura popular murciana)*, publicado por P. Díaz Cassou en 1900, se recoge la siguiente copla: “Ojos que te vieron ir / camino de Cartagena, / ¿cuándo te verán gorver [sic] / para alivio de mis penas?”.

²⁵ J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus, 1968) p. 541.

²⁶ C. Michaelis habla de que esos mismos versos se seguían cantando en Brasil a principios de siglo: “Adeus fontes, adeus rios, / adeus pedras de lavar. / Olhos que me viram ir / ¿quando me verão voltar?”, citado por J. M. Alín, *El cancionero español*.

²⁷ J. M. Alín, *El cancionero español*.

²⁸ (*Agonía y despedida de Durandarte*) en G. di Stefano (ed.), *Romancero* (Madrid: Taurus, 1993) p. 208.

²⁹ P. Díaz-Mas (ed.), *Romancero* (Barcelona: Crítica, 1994) p. 213.

³⁰ M. Frenk, “Vida y supervivencia”, p. 112.

³¹ M. Frenk, *Corpus*, p. 243, núm. 523.

El texto de Calañas es, de este modo, deudor de una tradición temática precisa dentro de la lírica peninsular, la canción de muchacha, pero a su vez encierra en sus dos versos finales una pequeña joya, aquella que lo vincula textualmente con un cantar que cuando menos vivió en el siglo XIV y ha seguido vivo hasta hoy.

2. *Modos de supervivencia*

Nuestra canción se inscribe, pues, dentro de una arraigada tradición lírica que, tropezando cada vez con más dificultades, ha sobrevivido, aunque agonizante, hasta nuestros días. El modo en que se ha producido esa supervivencia ha dependido de factores diversos. Desde el punto de vista formal, el estrofismo y la convivencia con las formas musicales del flamenco favoreció su ductilidad. Un antiguo fragmento, desgajado de una composición medieval, transformado y conservado en algunos villancicos del siglo XVI, pervivió hasta que modernamente fue incrustado en una cuarteta —adobada al calor del flamenco, por ejemplo— y ésta añadida en serie a otras coplas de génesis más moderna, probablemente del siglo XIX.

Desde el punto de vista temático, el motivo de la ausencia del amado, que es el germen de la canción, y otros motivos añadidos, como el de la carta/cartero, alcanzó un contexto real que aseguró su funcionalidad dentro del grupo. Así, la guerra de Marruecos o el cumplimiento del Servicio Militar son amenazas a la unión amorosa que exigen una respuesta literaria o, si se quiere, cultural, más aún en una época en que la distancia geográfica, por muy pequeña que fuese, tenía medidas insalvables. La referencia a la carta nada tiene de simbólico o, en sentido amplio, poético, sino que remite a una sociedad donde, efectivamente, el papel era el canal exclusivo de comunicación. No parece que la canción tuviera, sin embargo, una funcionalidad expresa en el sentido en el que lo pueden tener las canciones aguinalderas, por ejemplo, pero sí vivió como lírica comunal femenina, según declaraciones de la propia informante.

La pervivencia textual de los dos versos finales ha dependido de su idoneidad para adaptarse al tema amoroso o de ausencia; de hecho puede documentarse en textos de contenido muy diverso (en el *Poema de Alfonso XI*, por ejemplo, están referidos a una mujer).

La actual vida tradicional de esta canción, y de la joya tradicional que encierra, es, con seguridad, una vida en extinción; entre otras razones porque no es ella sola, sino la oralidad, la que ha dejado de ejercer la función cultural que antaño tuvo. Difícilmente pueden sobrevivir formas de literatura en formas sociales que ya no le son propias. Y así como la población de Calañas, el lugar donde fue recogido el texto, ha disminuido en beneficio de la capital onubense y otros centros de inmigración³², así puede entenderse que ha ido mermando su patrimonio tradicional que, como sucede en otros pueblos y, sobre todo, ciudades, va refugiándose en los sectores de más edad, que ya no lo revitalizan con el cultivo diario, sino que, a duras penas, pueden rescatarlo del olvido.

Comprobamos así cómo un motivo lírico de procedencia medieval, el lamento de una muchacha a su madre por la ausencia del amado, y a sus expensas, los dos versos

³² De 7.000 habitantes que tenía Calañas a principios de siglo y 12.000 en la década de 1940, ha pasado a 5.000 en 1991, según datos del Instituto de Estadística de Andalucía, *Evolución de la población. Andalucía. 1900-1991* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1992) pp. 76-79.

del siglo XIV, han tenido la suficiente vitalidad como para adaptarse con el paso del tiempo a las necesidades concretas de la comunidad que lo ha hecho suyo hasta llegar a un punto en que esa comunidad ha cambiado lo bastante como para amenazar con hacerlo desaparecer; porque, precisamente, era en su funcionalidad y adaptación al contexto en donde radicaba la razón de su subsistencia. Finalmente, constatamos las palabras de M. Alvar sobre la sutil pervivencia de la lírica tradicional, que vive y se transmite desgajándose; quizás, en el caso de nuestra canción, nos topamos con el resultado de su última y definitiva metamorfosis.