

LA ATMÓSFERA TRÁGICA EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR Y EL ROMANCERO

Magdalena Altamirano

A Pablito

La antigua lírica popular y el romancero tienen mucho en común: recursos estilísticos, temas, motivos, símbolos, metros, etc. Nada de esto nos sorprende tratándose de géneros hermanos, que coexistieron en el tiempo y en el espacio. Ahora bien, dentro de las similitudes hay ciertas diferencias, pues cada uno de nuestros géneros tiende a manejar el bagaje común en forma distinta. Un rasgo típico del romancero es la atmósfera trágica que rodea a la mayoría de sus historias; recordemos al padre de don Beltrán buscando el cadáver de su hijo, a la condesa Alarcos, víctima de su marido y de los intereses reales, o el alevoso asesinato de los infantes de Lara, provocado por la sinrazón de doña Lambra. ¡Cómo olvidar la maravillosa y dramática escena del llanto de Gonzalo Gustios!, ¡cómo no comoverse ante las palabras que dirige a las cabezas de sus hijos!:

Tomando la del menor, / el dolor se le doblara:
—Hijo Gonealo Gongález, / los ojos de doña Sancha,
¿qué nuevas irán a ella / que a vos más que a todos ama?
Tan apuesto de persona, / dezidor bueno entre damas,
repartidor en su aver, / aventajado en la lança.
¡Mejor fuera la mi muerte / que ver tan triste jornada!¹

A lo largo del romance, se contrasta un pasado feliz, en el que el protagonista y sus hijos eran el modelo de la perfecta familia caballeresca castellana, y un presente desolador, en que el único superviviente de la casa de Lara es un viejo que lo ha perdido casi todo: su libertad y su descendencia. El tema del romance es trágico por sí mismo, pero es indudable que el continuo contraste entre pasado y presente realza la atmósfera trágica del poema. Al respecto, Edward M. Wilson ha señalado que, en la mayoría de los romances trágicos, se entrelazan y se oponen la vida y la muerte, la felicidad y el

¹ *Silva de romances* (Zaragoza, 1550-1551), ed. A. Rodríguez-Moñino (Zaragoza: Cátedra-Ayuntamiento de Zaragoza, 1970) p. 312.

sufrimiento, los cambios de la fortuna²; así lo vemos en *La penitencia del rey Rodrigo*, en *El sueño de doña Alda* y en muchos de los textos que se mencionarán en este trabajo. Y no es que los romances no conozcan historias felices: ahí están Grinebra y su sobrino holgándose en medio de un valle, sin mayores consecuencias, o la niña de la guirnalda de rosas, que prefiere buen amigo, antes que malmaridar; ahí están también los amores del conde Claros y del paje Gerineldo, quienes, tras algún altibajo, terminan casándose con sendas infantas. Pero, como señala muy bien Giuseppe di Stefano, “al público del romancero le atraen decididamente más las desgracias que las buenas venturas”³.

Muy otra es la situación en la antigua lírica popular, donde la alegría de vivir se impone sobre la tristeza y la casi inexistente tragedia (aunque no faltan las excepciones que confirman la regla): “¡Qué bonito y qué donoso, / que salado es el amor!”, “Tenga yo salud, / qué comer y qué gastar, / y ándese la gaita por el lugar”⁴. Las cosas no cambian mucho en los villancicos con glosa narrativa, tan cercanos a los romances en otros terrenos. Con el fin de apreciar mejor la diferencia entre nuestros dos géneros, escojamos un mismo tema, ¿qué tal el de las relaciones amorosas?

Por principio de cuentas, hay que decir que, en el romancero, las historias en que intervienen el amor o las mujeres son más que propicias para que se desencadene una tragedia, y ésta última casi siempre quiere decir ‘muerte’ y ‘violencia’. El adulterio femenino, por ejemplo, generalmente termina cuando el esposo mata a la mujer, al amante o a ambos; *La adúltera (ó)* y *Bernal Francés* nos muestran que la primera posibilidad es la más común:

—¿Cúyas son aquellas armas que están en el corredor?

—Señor, eran de mi hermano y oy os las embió.

—¿Cúya es aquella lança? / Desde aquí la veo yo.

—Tomalda, conde, tomalda, / matadine con ella vos,
que aquesta muerte, buen conde, / bien os la merezco yo⁵.

—Mañana por la mañana, / te cortaré qué vestir:
tu gargantón colorado / y tu rico faldellín.

Escribiré a Andrés Francés / que arrastré luto por ti
y pagaré las campanas, / que doblen tristes por ti⁶.

² “Temas trágicos en el romancero español”, *Entre las jarchas y Cernuda*, trad. S. Struuck (Barcelona: Ariel, 1977) pp. 123-126.

³ Di Stefano, *Romancero* (Madrid: Taurus, 1993) p. 49.

⁴ Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1990) núms. 32, 1242 y 1550A. Los cantares de atmósfera trágica son realmente excepcionales en la lírica. Entre los pocos ejemplos están: la canción de la madre incestuoso (que comentaremos más adelante), la seguidilla del caballero de Olmedo y el romance-villancico *Ventura sin alegría*. Los primeros textos aparecen en el *Corpus*, núms. 504 y 883A-B; el romance-villancico llevará el número 881 bis en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, también de M. Frenk (México: UNAM, en prensa). Mención aparte merecen *Los comendadores* y *La niña de Gómez Arías*, por su muy posible origen juglaresco y su peculiar estilo; como las endechas y los zejeles chocarreros, ambos cantares representan otro tipo de poesía popular, son cantares poco o nada folclóricos, lo que no impidió que tuvieran mucho éxito entre las gentes de la época.

⁵ *Cancionero de romances* (Anvers, 1550), ed. A. Rodríguez-Moñino (Madrid: Castalia, 1967) p. 318. En unas pocas versiones modernas, la mujer logra convencer al marido de su inocencia, dando un tinte cómico al asunto: “—Ese caballo es muy tuyo, / mi papá te lo mandó // pa. que vayas a la boda, / ya mi hermana se casó. // —Buenas tardes, señor suegro, / ¿qué usted me ha mandado traer? // —Dios te haga un santo, yemo, / sería plan de tu mujer”; Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, (México: El Colegio de México, 1990) p. 26.

Lo terrible del desenlace contrasta con la situación inicial —y feliz— de la historia, cuando las adúlteras gozan de los amores ilícitos, sin ninguna preocupación. Este contraste se aprecia mejor en *Bernal Francés*, donde la protagonista se afana en los preparativos para el encuentro erótico: “Se levanta Francisquita / y hace encender el candil // y lo toma de la mano / y lo mete para el jardín. // Lo lava de pies y manos / con agua de toronjil, // lo viste de patios blancos, / y se acuestan a dormir”. La mujer no sabe que el supuesto amante es, en realidad, su marido, y que los agasajos no hacen más que confirmar las sospechas que él tenía. Francisquita pagará su equivocación con la muerte, y el marido corresponderá a estos agasajos con la promesa de un vestuario suntuoso, *cortado* con su propia espada: “tu gargantón colorado y tu rico faldellín”.

A veces muere el varón. El conde Alemán es condenado al patíbulo, sin que la reina adúltera pueda impedirlo; en *La caza de Celinos* asistimos a la muerte de ambos amantes “o mismo ocurre en algunas versiones modernas de *La adúltera [ó]* y de *Landarico*). ¡Qué diferencia con los enamorados de la lírica! Ahí, el amor fuera del matrimonio da lugar a penas muy menores: el marido roba las prendas de amor (“La mi cinta de oro claro / diómela mi lindo amado, / tomómela mi velado”) o el amante no puede cumplir el mandato real (“Que tod’ hombre namorado / que se case con su amiga: / ¡qué haré, triste cuytado, / qu’ es ya casada la mía?”⁷).

Pero, en el romancero, la muerte también suele frustrar los amores legítimos. En unas ocasiones fallece el varón (*Mainés, La muerte ocultada*) y, en otras más, la mujer; en el último caso, es la suegra quien provoca, en forma indirecta o directa, la muerte de la protagonista (*Casada de lejas tierras, La mala suegra*). A propósito, en estos romances, cabría preguntarnos si el odio de la suegra hacia la nuera es un odio puramente exogámico y si no encubre, por ejemplo, una rivalidad amorosa. Lo último podría suceder en *El conde Olinos*, donde el desenlace es aún más trágico porque la madre causa la tragedia de su propia hija: “—Si te demanda, la infanta, / lo mandaré yo matar. // —Si le matares, mi madre, / juntos nos han de enterrar. // La reina, con gran celo, / los mandaría matar; // de ella corre leche y sangre, / de él corre sangre real”⁸. No todos los familiares actúan tan violentamente como la reina, pero ello no siempre evita que el desenlace sea fatal. Don Bemaldino, el “que murió por bien amar”, se suicida al enterarse que el padre de su amiga se la ha llevado “lexos tierras habitar”⁹. Ante una separación forzosa, los amantes de la lírica toman decisiones menos radicales: “Nam me vos quem dare: / yr-me’ey a tierras ajenas / a chorar meu pesare”¹⁰. Por cierto, la ausencia de la persona amada es un tema recurrente en la antigua lírica popular —en las glosas narrativas y en los otros tipos de composiciones—, pero los efectos de la ausencia se quedan dentro de los límites del dolor y de la frustración amorosa.

⁶ M. Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*, p. 55.

⁷ M. Frenk, *Corpus*, núms. 237 y 304C.

⁸ Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos* (Madrid: Castalia, 1968) p. 123. En muchas versiones la infanta se muere de tristeza: “—No le mande matar, madre, / no le mande usted matar, // porque si matar le manda, / a mí la muerte me dan. — /... El murió a la medianoche, / ella a los gallos cantar”; Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, 2 vols. (Madrid: Seminario Menéndez Pidal- Diputación Provincial de León, 1991) I, núm. 25.25.

⁹ *Cancionero de romances* (Amberes, s.a.) ed. facs. R. Menéndez Pidal (Madrid: CSIC, 1945) ff. 258r-v.

¹⁰ M. Frenk, *Corpus*, núm. 478.

Además, con muchísima frecuencia, la soledad y la frustración femeninas se sugieren mediante una serie de preciosos símbolos naturales, los mismos símbolos que se usan para manifestar los encuentros eróticos felices:

Gritos daua la morenica
sola en l'oliuar
que los ramos haze temblar.

Morenica cuerpo garrido
gritos daua so el uerde oliuo,
sola en l'oliuar
que los ramos haze temblar¹¹.

Mal ferida va la garra,
sola va y gritos dava.

Donde la garga haze su nido,
ribericas de aquel río,
sola va y gritos daba¹².

Nuestras protagonistas están solas y emitiendo unos gritos desgarradores. De hecho, la imagen que nos queda tras leer u oír estos villancicos es, precisamente, la de los gritos; en parte porque nos los recuerdan las frases que cierran cada estribillo y cada glosa (“que los ramos haze temblar”, gritos daba”), pero también porque estas frases usan un tiempo verbal diferente del que se emplea en el resto de la cancioncita o de la glosa (presente e imperfecto, en el primer caso, imperfecto y presente, en el segundo), lo que facilita que la atención de los receptores se concentre en tales frases... y en tales gritos, como si el poeta popular tuviera algún motivo especial para destacarlos. Y lo tiene. En la lírica hispánica y en el folclore poético de otros países, el olivo y el río son lugares de encuentro de los amantes, y, a la vez, símbolos relacionados con el gozo erótico y la fertilidad¹³.

A pesar de tan sugestivos ambientes, el encuentro no se realiza en los textos que analizamos, y ésta es la “tragedia” de las enamoradas. Sí, como señala Margit Frenk, la morenita y la garza gritan porque están solas, en lugares donde *tendrían* que estar con

¹¹ M. Frenk, “Diez cancioncitas populares en un manuscrito valenciano del siglo XVI”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* XL (1992) pp. 194-195.

¹² M. Frenk, *Corpus*, núm. 512B, versión b.

¹³ Sobre la conveniencia del río para las citas amorosas: “Mañana yré, conde, / a lavar al río; / allá me tenéis, conde, / a vuestro servicio” (Frenk, *Corpus*, núm. 390). Una canción francesa del siglo XVI nos presenta a una doncella que se duerme bajo un olivo y se despierta embarazada: “Ma cinture est trop courte / ou le ventre m'est creu” (Di Stefano, *Romancero*, p. 176n). Las connotaciones eróticas persisten en la tradición oral moderna. En México se canta: “A la orillita del río, / a la sombra de un pirú, / su querer fue todo mío / una mañanita azul”; Margit Frenk [coord.] *et al.*, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. (México: El Colegio de México, 1975-1978) I, núm. 2462. Y de Portugal tenemos: “Debaixo da oliveira / é um regalo amar: / tem a folha miudinha / não entra lá o luar”; J[osé] Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português*, 2 vols., ed. M. A. Zaluar Nunes (Coimbra: Universidade, 1975-1979) p. 443. Para los distintos símbolos acuáticos, cf. Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1981); Mariana Maserá estudió ambos símbolos (y muchísimos otros) en su tesis doctoral, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyric* (London: University, 1995).

sus amados¹⁴; los gritos expresan el dolor y, sobre todo, los deseos eróticos frustrados de ambas protagonistas. Tenemos otras versiones de estos textos, con los mismos símbolos naturales, que ahora se nos dan junto a elementos nuevos y, a primera impresión, extraños; por ejemplo, la muerte del amigo:

Gritos dava la morenica
so el olibar,
que las ramas haze temblar.

La niña cuerpo garrido
llorava su muerto amigo
so el olibar
que las ramas haze temblar¹⁵.

Conviene preguntarnos si se trata de una muerte real, como las que vimos a propósito de los romances. Si es así, ¿por qué situar la muerte en un lugar erótico, por excelencia? ¿Por qué, entonces, otra versión tan diferente? Se me ocurren dos posibilidades. La versión que acabamos de citar puede estarse refiriendo a una muerte simbólica, cuyo significado último se me escapa. Algo es evidente, sin embargo. El motivo del amigo que muere entre elementos naturales (y cargados de erotismo) se dio en la lírica antigua y en la moderna: “En Ávila del río / mataron mi amigo”, dice la niña de una glosa popular copiada en el *Cancionero Musical de Palacio*¹⁶, y en la Asturias de finales del siglo pasado se entonaba la siguiente canción:

—¡Ay, Juana, cuerpo garrido!
—¡Ay, Juana, cuerpo lozano!
—¿Dónde le dejas a tu buen amigo?,
—¿dónde le dejas a tu buen amado?
—Muerto le dejo a la orilla del río,
déjole muerto a la orilla del vado¹⁷.

Curiosamente, la canción de Juana parece una síntesis de los dos ejemplos antiguos, pues reúne el *cliché* del “cuerpo garrido”, presente en el villancico de la morenita, y el río de la glosa palaciega. También hay que notar que es Juana quien abandona al varón en el río; ante este estado de cosas, ¿estaremos frente a una situación similar a las de la morenita y la garza?, es decir, ¿frente a un amigo “muerto” de amor y de deseo? Gil Vicente nos legó otra versión de *Mal ferida va la garça...*, donde se nos explica a qué se deben los gritos y las heridas del ave; esta versión es la más conocida:

Mal ferida va la garça
enamorada:
sola va y gritos dava.

A las orillas de un río

¹⁴ Frenk, *Symbolism in Old Spanish Folk Songs* (London: University, 1993) pp. 18-19, y “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, ed. A. Deyermund y R. Penny (Madrid: Castalia, 1993) II, pp. 147-151.

¹⁵ Frenk, *Corpus*, núm. 499.

¹⁶ Frenk, *Corpus*, núm. 498.

¹⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (Buenos Aires: Universidad, 1961) p. 59.

la garça tenía el nido;
ballestero la ha herido
en el alma¹⁸.

Tenemos una típica caza de amor, que acerca nuestro poema a la mejor tradición cortés. Frente a este texto, que peca por exceso de explicación, el encanto de la versión *b* radica, precisamente, en la aureola de misterio que rodea a lo no dicho. Otra vez, nos preguntamos por qué hay dos versiones tan diferentes y, sobre todo, por qué tenemos una glosa tan “simbólica” y otra tan racional”. He aquí la otra posibilidad a que me referí hace un momento. Quizá alguien, al no entender el simbolismo de los gritos a la orilla del río, creyó necesario añadir la explicación del ballestero, sin darse cuenta de que tergiversaba el significado de la canción; aquí es importante recordar que esta glosa procede de Gil Vicente, uno de los mejores imitadores de la poesía popular antigua, y de quien se sospecha que solía retocar las composiciones populares, antes de incluirlas en sus propias obras. Así pues, la explicación del ballestero puede ser un agregado *a posteriori*, ya debido a Gil Vicente, ya a un recreador desconocido. Algo similar pudo ocurrir con la glosa del amigo muerto¹⁹. Todo puede ser. Lo que sí es seguro es que las muertes reales y dramáticas no abundan en la lírica²⁰.

Volvamos al romancero y a sus historias de muerte y violencia. Dentro del repertorio de figuras femeninas nos encontramos con varias que son literalmente “de armas tomar”. Un primer grupo es el de las vengadoras, aquellas mujeres que hacen justicia por su propia mano, al matar a sus raptos, a sus violadores o a los asesinos de sus familiares (*Marquillos, Ricofranco, Una fatal ocasión*). Entre el despecho y la venganza se mueve Moriana, quien envenena a su amante cuando se entera que éste va a casarse con otra: “—Arrebenta aí, ó Jorge, / e farta-te d’arrebentare; // já que m’enganaste a mim, / outra não hás-d’enganare”²¹. Por supuesto, los amantes ingratos también se dan en la lírica, con la gran diferencia de que las enamoradas nunca llegan a tomar las armas; en ocasiones, le reprochan su comportamiento al varón: “Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta, / candelas quemando, / y vos, buen amor, / con otra holgando”²².

Otras veces se quejan por el abandono del ingrato, deciden olvidar los falsos amores o expresan la decisión de no volver a dejarse engañar²³. No hay muertes que lamentar. Por el contrario, en el romancero, las mujeres no sólo pueden matar por venganza, sino también por amor; el nombre del amor lo justifica todo, hasta el asesinato, y este último llega a darse, incluso, en las historias de amores felices. Ejemplo

¹⁸ Frenk, *Corpus*, núm. 512B, versión a.

¹⁹ Cf. Frenk, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, p. 15 1n.

²⁰ En el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (s. XVI) hay un romance-villancico que podría ser la excepción de la regla: “Ventura sin alegría, / tal fuera la mía. // Ya se parte e[ll] caballero / camino de romería, / en el medio del camino / faleçera lha diamiga / tal fuera la mía...”; Frenk, *Nuevo corpus*, núm. 881bis. La muerte de la mujer, el caballero y el verso formulario “Ya se parte...” nos revelan una influencia, casi directa, del romancero. Sobre el particular, recuérdese que los romances-villancico son un terreno ideal para la confluencia de elementos líricos y romancísticos; cf. mi próximo “No figueiral, figueiral...”, *Actas de las VII Jornadas Medievales (México, 1998)* (en prensa).

²¹ Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro da provincia de Trás-os-Montes*, 2 vols. (Coimbra: Universidade, 1987) I, núm. 495.

²² Frenk, *Corpus*, núm. 66 1; cf. 662B.

²³ Frenk, *Corpus*, núms. 646B, 684 y 685.

clarísimo es el de la insomne Melisenda, que en medio de la noche va a entregarse al conde Ayuelos y, sin titubear, aparta los obstáculos que se cruzan en su camino:

Encontró con Fernandinos, / el alguazil de su padre;
 desde que la vido ir sola / empeçóse a santiguare:
 —¿A dó váis, la tni señora? / Vos ¿qué vades a buscar?
 O estáis loca sanguina / o de amores queréis finar—.
 Allí fabló Melisenda, / tal respuesta le fue a dar:
 —Yo no estó loca sanguina / ni de amores quiero finar,
 mas yo me iva a la iglesia / aquesta noche velar.
 Mas préstame, Fernandinos, / préstame el tu puñal,
 que miedo tengo a los perros / que no me hiziesen mal—.
 Y tomoló por la punta / hasta los cabos se lo fue a echar²⁴.

Al final, la impulsiva hija del emperador se desposa con Ayuelos, y ni quién se acuerde del fiel alguacil. Mucho menos felices fueron las segundas bodas del conde Alarcos, donde la autora intelectual del crimen es una mujer (¿enamorada?, ¿despechada?); en este romance la infanta exige que Alarcos, su antiguo amante, se convierta en autoviudo y se case con ella. Tal historia no podía terminar bien, pues, en el romancero, existe la tendencia a castigar a todo aquel que destruye el núcleo familiar: “Assí murió la condessa / sin razón e sin justicia. // Mas también todos murieron / dentro de los treinta días: // los doze días passados / la infanta ya moría, // el rey a los veinti y cinco, / el conde al treinteno día²⁵”. En los romances tampoco suelen acabar bien los amores incestuosos, pues, a menudo, el violador paga su doble crimen con la muerte o un castigo ejemplar; en *Blancaflor y Filomena* es la hermana de la víctima quien castiga al agresor:

Blancaflor cuando lo supo / malparió una mira hembra;
 de aquello que malparió / hizo a Turco una cazuela.
 [...]
 —¡Mujer, qué carne tan dulce, / mujer, qué carne tan buena!
 ¡Mujer, qué carne tan dulce! / ¿Es de ternero o ternera?
 —Más dulce estuvo, traidor, / la honra de Felomena—.
 Con un cuchillo dos filos / le ha cortado la cabeza²⁶.

Sólo conocemos cuatro romances de incesto y, aunque es casi seguro que vivían en la tradición oral del Siglo de Oro, ninguno de ellos aparece en las colecciones quinientistas: *Tamar y Amnón* (hermano-hermana), el citado *Blancaflor y Filomena* (cuñado-cuñada), *Delgadina* (padre-hija) y *Silvana* (padre-hija)²⁷. Mientras los dos

²⁴ G. di Stefano, *Romancero*, núm. 14.

²⁵ Di Stefano, núm. 49.

²⁶ Maximiano Trapero, *Romancero de la Isla de la Gomera* (La Gomera: Cabildo Insular, 1987) núm. 99.

²⁷ Tenemos citas de *Delgadina* y *Silvana* en algunos himnarios sefardíes de Oriente; Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXX (1981) pp. 475-476 y 483. De *Delgadina* conocemos los *incipits*: “Estábase la Delgadita” (1555-1556) y “Delgadina, Delgadina” (1684 y 1753). El verso “Paseábase Silvana” fue incluido en los himnarios de 1587, 1594, 1599, 1618, 1628 y 1753; en su *Auto do fidalgo aprendiz* (1646), Francisco Manuel de Mello amplía la cita (“Passeavase Silvana / por hum corredor hum día”). El episodio de los hijos de David inspiró varias obras de la literatura áurea (comedias y dos romances eruditos, sin relación con el romance tradicional moderno); la popularidad del

primeros romances nos presentan incestos consumados, los dos últimos narran incestos no consumados (el castigo se da en los tres primeros textos, por lo general)²⁸. Es muy probable que lo fuerte del tema influyera para que los editores antiguos marginaran a estos textos; lo curioso del caso es que los romances de incesto son muy populares entre los transmisores modernos, lo que nos hace pensar que, en la tradición antigua, debieron existir varios romances similares.

Algo así debió ocurrir en la lírica, donde sólo tenemos una canción de incesto, no consumado, pero, de todas maneras, terrible; dice la glosa: “¡Si pluguiese a Dios del cielo / y a su madre Santa María / que no fueses tú mi hijo, / porque yo fuesse tu amiga”²⁹. Este cantar es una pieza única, en varios sentidos. Por un lado vemos que, en contraste con el tono festivo que caracteriza a la antigua lírica popular, el cantar se distingue por su fuerte dramatismo, que lo acerca al romancero. Pero nuestra canción rebasa los ejemplos romancísticos, porque nos presenta, potencialmente, al peor de los incestos: el de madre e hijo. En algunos romances se entrevé a una madre enamorada de su hijo, pero este amor se manifiesta en forma indirecta, a través del odio hacia la nuera (*Casada de lejas tierras, La gentil porquera, La mala suegra, La mujer de Arnaldos*); en cambio, la madre de *¡Si pluguiese...!* no sólo declara a los cuatro vientos su pasión, sino que involucra a Dios y a la Virgen en sus deseos antinaturales³⁰. El tema y el tono del cantar son definitivamente trágicos y, lo que es más, no encontramos nada parecido en el resto de los materiales que se conservan. ¿Debemos pensar que es y fue una pieza única? No. Es muy posible que en la Edad Media y en el Renacimiento existieran varios romances y cantares sobre amores incestuosos, muchos más de los que han llegado hasta nuestros días. Quizá la canción de la madre, con su dramatismo y sus semejanzas con los conjuros hechiceriles, representa uno de los subgéneros perdidos de la antigua lírica popular.

episodio en la época clásica y la extraordinaria difusión de *Tamar y Amnón* en la tradición oral moderna (peninsular y marroquí) hacen posible que nuestro romance tenga un origen antiguo. A propósito de *Blancaflor y Filomena*, comenta Paul Bénichou: “garantiza su antigüedad su presencia simultánea en Oriente, Marruecos, España, Portugal y América”; *Romancero judeo-español de Marruecos*, p. 248.

²⁸ La naturaleza del castigo y de su ejecutor varía en cada romance. *Tamar y Amnón* exhibe una amplia gama de desenlaces. Las versiones sefardíes tienden a seguir la historia y dejan la venganza en manos de Absalón. Las versiones peninsulares se alejan totalmente del texto sagrado y, entre otras posibilidades, nos presentan: a Amnón castigado por el rey o por los demonios; el suicidio de Tamar, que ha pedido —en vano— justicia; a Tamar embarazada o dando a luz a un niño o a una niña, sin que el agresor haya sido castigado, etc. Delgadina muere virgen y a consecuencia del martirio paterno; la justicia divina restituye el orden perdido (la doncella alcanza el cielo y el padre una entrevista “con el diablo mayor”). En *Silvana* todos los personajes salen bien librados gracias a que la madre sustituye a la hija en la cita con el padre.

²⁹ Frenk, *Corpus*, núm. 504.

³⁰ Al respecto, Frenk nos hace una interesante sugerencia: “esta sacrílega invocación, que proyecta la imagen del incesto sobre la Virgen y su hijo, suena casi a un conjuro de hechicera, de esos que conservan los archivos inquisitoriales”; “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”, *Tercer Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Universidad, 1994) I, p. 59. Y, gracias a los archivos inquisitoriales, sabemos que el incesto entre madre e hijo no era desconocido en la vida real: “no es pecado tener que hacer con la madre, si los dos quieren y tienen necesidad”, reza uno de los testimonios citados por Jean-Pierre Dedieu, “El modelo sexual: la defensa del matrimonio”, *Inquisición española* (Barcelona: Crítica, 1981) pp. 289-290 (cfr. 284).