

EL UNIVERSO SONORO DEL CANCIONERO POPULAR ANTIGUO

MARGIT FRENK

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Por poco que uno preste atención, escucha en muchos cantares populares medievales y renacentistas una sonoridad verdaderamente impresionante: armonías vocálicas, aliteraciones consonánticas, sutiles juegos combinatorios de vocales y de consonantes, continuas rimas dentro de un mismo verso. En ello se fijaron ya los dos estudiosos que publicaron, casi simultáneamente (en 1968 y 1969), los primeros estudios extensos dedicados a la antigua lírica tradicional: José María Alfn¹ y Antonio Sánchez Romeralo². Con aguda sensibilidad, cada uno de ellos dio pistas para realizar una exploración más amplia sobre ese aspecto tan importante; pero, extrañamente, es la hora en que aún no se ha emprendido tal investigación. Tampoco esta breve ponencia puede aspirar a llenar la laguna; sólo a retomar lo hecho hace tantos años y avanzar unos pasos más en la búsqueda de lo que llamo "el universo sonoro" de aquella poesía.

Dado que en ella el texto está indisolublemente ligado a una música, que letra y melodía son las dos caras de una misma moneda, resulta siempre paradójico que, a la vez, los textos poéticos tengan una gran autonomía frente a la melodía con que se cantan. Esto es especialmente notable en lo que se refiere al ritmo, como traté de mostrar en el primer congreso de "Lyra minima"³. Decía yo ahí que en las canciones para las cuales existe una música registrada en el siglo XVI lo común parece ser la alteración del ritmo del verso por obra de la melodía. Un ritmo prosódico binario, por ejemplo, cambia de naturaleza al ajustarse a un compás ternario y viceversa, alargando ciertas sílabas, introduciendo pausas y hiatos entre ellas, dislocando acentos, y citaba ejemplos como "El amor que me bien quiere / agora viene" (NC 294)⁴, binario en su texto, que se hace ternario en la música: "El amor que mee bien

1. José María Alfn, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968. Introducción.

2. Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969. En 1963 había entregado yo a la Editorial Planeta, a petición de José Manuel Blecua, una amplia antología llamada *Vergel de canciones antiguas*, que debía formar parte de la colección "Clásicos Planeta". La editorial nunca la publicó. Su estudio preliminar apareció en 1971, publicado por El Colegio de México, con el título *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. Es curioso cómo en unos cuantos años, 1968-1971, aparecieron casi juntos esos tres trabajos que quisieron adentrarse en un terreno entonces casi virgen.

3. "Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas", en *Actas del I. Congreso Oral Tradition: Folklore and Literature in Hispanic Lyrics*, Londres, Institute of Romance Studies. (En prensa).

4. Para la abreviatura NC, ver la nota 6.

quieeree / aaaagora viené”, y viceversa, “Al alba venid, buen amigo” (NC 452), ternario en su prosodia, se ajusta en la música a un compás de dos por cuatro.

En cuanto a las cualidades sonoras de los poemitas, son igualmente independientes de las melodías, aunque aquí no llegan a darse las discrepancias que he señalado para los ritmos. La música no puede alterar la sonoridad intrínseca del verso; tampoco, diría yo, puede opacarla, siempre y cuando el texto se entienda claramente al cantarlo; por lo contrario, quizá la sonoridad de los versos viene a sumarse a la de la música y hay como dos melodías que, a la vez que corren parejas, se funden en una. Por cierto que para captar la música de las palabras debemos, por principio de cuentas, prescindir de sus significados, cosa no siempre fácil.

Entrando ya en materia, una primera observación. Me llama la atención en muchas cancioncitas de claro arraigo popular un predominio de las consonantes sonoras. Abro el *Corpus*⁵ o, ahora, el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*⁶ y leo: número 1:

Mano a mano los dos amores,
mano a mano.

El galán y la galana
ambos buelven ell agua clara.
Mano a mano.

Una sola consonante sorda, la /k/ de “clara”. El número 2:

En la fuente del rosel,
lavan la niña y el donzel,

donde las dos sibilantes todavía deben de haber sido sonoras: sólo la /f/ es sorda. El número 3:

Hilo de oro mana
la fontana,
hilo de oro mana.

Una sorda, la /f/. Saltamos al siglo XVII y a Lope de Vega, número 12 B:

Que de Manzanares
era la niña,
y el galán que la lleva,
de la Membrilla.

Dos veces “que” y una sibilante sorda; lo demás fluye. Otra vez al siglo XVI, pero en portugués:

Vai ver o teu amor, Joane,
e vem-te logo.

(NC 14)

5. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. (Siglos XV a XVII), Madrid, Castalia, 1987; reimp. 1990.

6. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. (Siglos XV a XVII), México, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003. Abrevio NC y conservo aquí la ortografía del original. (En esta versión muy ampliada del *Corpus* se mantienen sus números, y los textos nuevos se intercalan con números seguidos de *bis*, *ter*, etc.).

Es notable, pues, la presencia de las consonantes sonoras y de la sonoridad que traen consigo.

Como se habrá visto –oído–, en los cantarcillos citados dominan, entre las consonantes sonoras, las nasales y las líquidas. He aquí otros ejemplos: “...válame la gala de la minore” (NC 88), “Si me llaman, a mí llaman...” (NC 190), “El que más amava, madre...” (NC 529), “La malva morenica, y va, / la malva morená” (NC 1257); podríamos seguir citando interminablemente. Y vemos también cuántas veces esas nasales y esas líquidas se combinan con la vocal *a*, la más abierta y, por ende, la más sonora de las vocales. Recordemos a la reina de todas estas canciones, “uno de los villancicos más perfectamente bellos”, como dijo Sánchez Romeralo en su hermoso análisis⁷:

Miraba la mar
la mal casada,
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.
(NC 241)

Claro que las consonantes sonoras, cuando predominan, suelen combinarse también con otras vocales, como en esta otra espléndida canción:

Arrimárame a ti, rosa,
no me diste solombra.
(NC 651)

Aquí se reúnen todas las vocales menos la *u*, lo mismo que en

Airezillo en los mis kabellos,
i aire en ellos.
(NC 974)

O pensemos en “Morenica, ¿por qué no me vales?, / que me matan a tus umbrales” (NC 402), o en “Moriré, moriré, / ¡ay, que yo moriré!” (NC 615 C).

Se habrá observado quizá la frecuencia con que las suaves consonantes sonoras se combinan en estas canciones con la /k/, de contrastante sonido: “¿A quién contaré mis quexas, / mi lindo amor?...” (NC 380), “...que cuido que me llaman a mf” (NC 190 A),

¡Ai, Virxe María!,
deisme la mano,
que me voi a lo hondo,
voime ahogando.
(NC 965)

Que me muero, madre,
con soledade.
(NC 579)

7. Ob. cit., pp. 313-14.

Hay muchos casos⁸, y sin duda ello tiene que ver con la fuerte presencia de la conjunción “que”, ampliamente estudiada por Sánchez Romeralo⁹. Alguna vez el duro sonido casi obra por sí solo y cumple, al parecer, una función estilística, como en esta canción de rechazo:

Qué me queréis, cavallero,
casada soy, marido tengo.
(NC 697)

O en esta otra:

Kerer a kien no me kiere,
¡mal aia kien tal hiziere!
(NC 678)

Pero las más veces parece que la /k/ se combina, contrastando, con consonantes sonoras.

Entre éstas suele haber, en menor medida, aliteraciones, casi siempre parciales, con otros fonemas sonoros: el fonema *b*: “A la villa voy, de la villa vengo...” (NC 62), “Vengo de tan lexos, / vida, por os ver...” (NC 653 A), “Bozes dava la pava...” (NC 505). También con la *d*: “De las dos hermanas, dose...” (NC 88), “Si dormís, doncella, / despertad y abrid...” (NC 1011). Menos frecuentemente –y esto dice mucho– hay aliteraciones con consonantes sordas, aparte de la *k*: la *p*, por ejemplo, “Perdigão perdeu a pena...” (NC 511) o la *t*, “Si te mato, kotovía...” (NC 404).

Pero son las vocales, como era de esperarse, las que compiten con las consonantes nasales y líquidas en los juegos de sonoridades, y es en el ámbito vocálico donde se producen cosas verdaderamente sorprendentes, como bien lo mostró ya José María Alín en la Introducción a su primer antología. Aquí nuestra exploración forzosamente se cruza en ciertos puntos con la de las rimas, sobre todo las asonantes. El tema de las rimas merece una exploración aparte, pero ahora nos importa recalcar, al hablar de las vocales, que en esta poesía no sólo hay rimas asonantes al final de los versos, sino con gran frecuencia en su interior¹⁰: *o-e*, como en “...que coge las flores...” (NC 10); *e-o*, en “No te creo, el cavallero” (NC 664); *o-a*, en “...qu’ en esotra calle mora” (NC 80); *a-o*, en “...guardando el ganado...” (NC 139); *e-a*, en “...a la galera nueva...” (NC 178); *a-e*, en “...valen una ciudade” (NC 128) o, tres veces seguidas, en “...aunque rabie mi madre” (NC 147). Algunas veces, las asonancias se dan entre el principio de un verso y su final: “Por el río me llevad, amigo...” (NC 462), “Quiero dormir y no puedo...” (NC 304 B); otras, se encuentran fuera de la rima: “No tengo cabellos, madre...” (NC 124); “Válame, Dios, que los ánsares vuelan...” (NC 1936); en ocasiones rebasan los límites de la palabra, como ocurre en muchos de los juegos sonoros que veremos enseguida: “...bien os quiero” (NC 331 A), “...no te enojos...” (NC 398), “...que no me moje...” (NC 321).

8. Véanse también los ejemplos citados por Sánchez Romeralo, ob. cit., pp. 273-74.

9. Ob. cit., pp. 188-99.

10. Un estudio más extenso de estos fenómenos también deberá tomar en cuenta, por supuesto, las rimas consonantes dobles, como “Tomá flores, mis amores...” (NC 422), “Menina da mantellina...” (NC 98 B), “Isabel, boca de miel” (NC 113), etc. Este fenómeno debe de tener que ver con la frecuentísima repetición de una misma palabra dentro de los versos, sobre todo, dentro de los primeros versos de las canciones: “En la peña, sobre la peña” (NC 19), “Que non duermo, non duermo, non duermo” (NC 304 A), “Ojos, mis ojos” (NC 107), “Olival, olival verde (NC 254), etc., etc.

Y nos vamos acercando a otros juegos con vocales. Textos monovocálicos hay pocos:

Amor loco, amor loco,
yo por vos y vos por otro.
(NC 751)

En cambio, no faltan aquellos en que hay más de una vocal, pero predomina una, sobre todo, la /a/, como hemos visto antes. De hecho, es frecuente que haya más de dos vocales, pero que los acentos dominantes caigan sobre una sola, como ha mostrado Alín:

Por encima de la oliva
mírame el amor, mira.
(NC 50)

Descendid al valle, la niña,
que ya es venido el día.
(NC 1087 C)¹¹

Pisá , amigo, el polvillo,
tan menudillo...
(NC 1537 B)

Quizá no sea casual que todas estas canciones citadas acentúen precisamente la *i*, pero hay un caso notable en que el acento cae en la vocal es *u*, o más bien en la repetida sílaba *lu*¹²:

¡Ay!, luna que reluces,
¡toda la noche m'alumbres!
(NC 1072)

Claro que varios de estos ejemplos dependen mucho de cómo se lean –y se oigan– las canciones; si se acentúa otra vocal además de la señalada, ya el efecto no es el mismo; pienso, por ejemplo, en un cantar que parecería acentuado sólo en *óes*¹³,

Yo, madre yo,
que la flor de la villa me so.
(NC 120 A)

Aquí el fuerte ritmo ternario del segundo verso conduce a acentuar también “villa”.

Cercanos a estos casos están otros, como “Si amores me han de matar, / ahora tendrán lugar” (NC 618), cuyos dos versos están armados sobre la repetición de *ór án ár*, o como “¿Dónde son estas serranas? / Del pinar de Ávila son” (NC 1477), que lleva acentuadas las vocales *ó á / á ó*¹⁴. No son raros los versos y aun cantarcillos que, como los dos últimos citados, se sustentan no en una vocal, sino en dos (y prescindo ahora de los acentos). Las dos vocales suelen ser *a* y *e*: “...amanaze elada” (NC 166), “Alta estaba la Peña, / nace la malva

11. Alín, ob. cit., pp. 102-03.

12. Cf. *ibíd.*, p. 106.

13. *Ibíd.*, p. 102.

14. *Ibíd.*, pp. 100-01.

en ella” (NC 71); o bien, *o* y *e*, como en “Pues se pone el sol...” (NC 569); “...y no sé, por qué...” (NC 257).

En ciertos casos curiosos se establece un contraste entre dos versos a base de una vocal repetida en cada uno de ellos : *a* vs. *o* en:

Llamáysme villana:
¡yo no lo soy!
(NC 233)

O al revés, *o* primero y luego *a*:

Tales ollos como los vosos
nan os ay en Portugal.
(NC 111)¹⁵

Hasta aquí, pienso que, poniendo un poco de atención, son bastante audibles los juegos vocálicos. En los que siguen, en cambio, necesitamos despojar a los versos de sus consonantes. Así, por ejemplo, para oír la perfecta simetría que se da entre una pareja o tríada de vocales iguales repetida al comienzo y al final de un verso, separada por un grupito de vocales distintas a las anteriores: *áa ée áa*: “amanece helada” (NC 166); *áa eée aá*: “mala seré, de guardar” (NC 460), o bien, *aáa oóo aáa*: “Abaja los ojos, casada” (NC 374). O sea, que aquí se da en el nivel de los sintagmas el mismo fenómeno que veíamos antes, de rimas asonantes entre el principio y el final del verso: “Por el río me llevad, amigo...” (NC 462).

El juego se complica en combinaciones como *éó ío éo*: “quíerome ir con ellos” (NC 177 B) o como *ea óe oo éa*: “Del amor vengo yo presa” (NC 270). También puede ocurrir que la pareja inicial se invierta al final del verso: *oa áa ao*: “Por la mar abajo” (NC 177 B).

Pero las cosas no paran aquí. Los mismos juegos en que se combinan dos vocales suelen extenderse a los dos versos de un cantarcito:

Dexad que me alegre, madre,
antes que me case.
(NC 172)

Si quitamos las consonantes, suena así: *eá eéee áe / áe ee ée*. De aquí se llega a lo que Alfn ha llamado “acentuación fonemática paralelfística”¹⁶, donde sonidos y acentos se distribuyen de manera casi idéntica en los dos versos de un pareado:

Buen amor, no me deis guerra,
que esta noche es la primera.
(NC 1663)

Aquí las vocales son: *ea óo ee éa / ea óe ea éa*, y véase cómo nuevamente se repite una misma combinación—en este caso, como en otros, *ea*—al comienzo y al final de cada uno de los versos. Algo muy parecido ocurre en este otro pareado que comentó Sánchez Romeralo¹⁷:

15. Cf. ob. cit., p. 103.

16. Ob. cit., p. 103.

17. *El villancico*, p. 312.

A la hembra desamorada
a la adelfa le sepa el agua.
(NC 1751)

Aa éa eao áa / aa éa eéa áa.

Alín¹⁸ ha citado además, en la versión de Esteban Daza, la canción:

Serrana, ¿dónde dormistis,
que mala noche me distis?
(NC 657 A)

El juego paralelístico de las vocales es, en efecto, notable: *eáa óe oíi / eáa óe eíi*; varía únicamente el último grupo: *oíi - eíi*.

El mismo autor ha puesto de manifiesto otros sutiles juegos de sonido; por ejemplo: la rima de “Entra mayo y sale abril” anticipa las *és* de “tan garridico le vi venir” (NC 1270), y podría citarse “¡Si viniese ahora, / ahora que estoy sola!” (NC 583 A), donde el final del primer verso prepara el juego de *aó óa* del segundo. Por poco que uno explore el corpus de canciones populares antiguas, estará encontrando aquí y allá fenómenos como éstos y, sin duda, otros igualmente curiosos.

A propósito de “A la hembra desamorada...”, hizo notar Sánchez Romeralo que la voz *hembra* sólo aparece en esta canción y que aquí entró para que pudiera darse el juego: “a la hembra” — “a la adelfa”¹⁹. O sea, que la sonoridad intervendría en la selección de las palabras y, acaso, en toda la configuración del texto. Pienso que así es y que hay que estudiar esto muy detenidamente y a nivel general. No estoy segura de que pueda hablarse de una intención deliberada, como sugiere Alín cuando habla, por ejemplo, de “*un bien estudiado* juego de vocales iguales” o cuando, a propósito de “¡Ay, luna que reluces, / ¡toda la noche m’alumbres!” (NC 1072), dice que aquí “*el poeta ha colocado* dos sílabas exactamente iguales (*lu*) en los puntos máximos de entonación”²⁰. Sí pienso, en cambio, que este frecuente recurso a ciertas sonoridades y a determinadas combinaciones de sonidos forma parte de todo el arte de poetizar de nuestra poesía. No es, evidentemente, un recurso ni un regodeo sistemático, no aparece por todas partes; pero cuando aparece se integra a los muchos aspectos, formales, estilísticos, temáticos, que caracterizan a la antigua lírica popular / tradicional, y no me sorprendería que se encontraran correspondencias entre este nivel y los demás.

Bien ha dicho Sánchez Romeralo²¹ que en el juego con la música de las palabras suele haber “como un entusiasmo vital, que estalla en palabras”²² y que por aquí se llega fácilmente “al puro goce de los sonidos”²³, como en:

¡Hávalas, hávalas, hala,
hava la frol y la gala!
(NC 86)

18. *El cancionero*, p. 93.

19. *El villancico*, p. 312.

20. *El cancionero*, p. 107.

21. *El villancico*, pp. 308-314.

22. *Ibíd.*, p. 309.

23. *Ibíd.*, p. 313.

Aba, ábalas significaba aquí ‘mira, míralas’, pero eso no disminuía el “goce de los sonidos”. Tampoco lo disminuía en aquel lindo cantarcito cantado en un entremés de Quiñones de Benavente:

Perdón, don, don don,
don Camaleón.
¡Cómo lo bulle, bulle
mi corazón!

(NC 1507)

O, ya para terminar, en el rítmico estribillo de un villancico religioso que sonaba así:

Que digan din, que digan dan,
¡que digan todo lo que querrán!

(NC 155)