

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA LÍRICA POPULAR EN ITALIA, RUMANÍA, FRANCIA Y ESPAÑA

ION TALOŞ

Universidad de Colonia

I ESTADO DE LAS INVESTIGACIONES SOBRE LA LÍRICA POPULAR

Las investigaciones sobre la literatura popular europea se concentran desde sus principios en la épica en verso (el romance o la balada) y en la épica en prosa (especialmente el cuento y la leyenda). La épica en verso ocupa el primer lugar entre otras razones por tener un carácter más o menos nacional: trata temas del pasado de un país y esto interesa a la nación. La investigación de la balada europea se intensificó en los últimos 30 años a través de la actividad de la *SIEF-Kommission für Volksdichtung*, la cual celebra congresos anuales, cada año en un país distinto. Los participantes investigan aspectos diversos de la canción narrativa y buscan los métodos más adecuados para elaborar una tipología de las baladas europeas¹.

El cuento y la leyenda tienen más que la balada un carácter internacional. Muchos de sus temas son conocidos en todos los países europeos y, además, en otros continentes donde la cultura popular europea forma parte de la cultura nacional; el cuento y la leyenda se investigan en cada país aún más por razones de orgullo nacional: cada nación quiere mostrar que ella también conoce temas del cuento y de la leyenda ya atestiguados en otros países. Ya en los primeros decenios del siglo han aparecido estudios comparativos sobre

1. En el espacio neolatino tenemos ya tipologías nacionales y regionales: Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, I, Bucureşti, Editura pentru Literatură 1964; Samuel G. Armistead con la colaboración de Selma Margaretten, Paloma Montero y Ana Valenciano, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, I-III, 1978; Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, *El Romancero pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo. The Pan-Hispanic Ballad. General Descriptive Catalogue*, CGR, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, I-III, 1982, 1983, 1984; Ana Valenciano con la ayuda de José Luis Forneiro e Suzanne Petersen, *Os Romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid - Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998; Flor Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo. Preparado en el Centro de Estudios Históricos Menéndez Pidal, con la guía y concurso de Diego Catalán*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, 1999; Conrad Laforte, *Catalogue de la chanson folklorique française. I, Chansons en laisse*, préface de Luc Lacourcière, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977; Id., *Chansons strophiques*, Québec 1981; Id., *Chansons en forme de dialogue*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982.

temas del cuento popular. En este ramo de la cultura popular tenemos buenas colecciones de textos, a veces en traducción, como también tipologías² y enciclopedias³.

En contraste con la prosa o con la épica en verso, la lírica popular se investiga hoy sólo en el perímetro nacional. Faltan tanto los especialistas como los útiles para investigarla desde el punto de vista comparativo.

El único tema común que preocupó a los investigadores de varios países en la segunda mitad del siglo XX es el origen de la lírica. Sánchez Romeralo en su importante libro *El villancico*⁴ nos ofrece una síntesis de las opiniones con respecto a este asunto. Es decir: la lírica descendiente del *refrain* o de las *Kalendas Mayas*, la lírica como "Frauenlied", como una cantiga o un villancico y también las relaciones de la lírica con las jarchas. Su propia opinión es que no podemos hablar de un solo origen de la lírica. Por el contrario, Sánchez Romeralo habla de "unidad y diversidad de origen" y escribe:

debemos suponer que, junto a las canciones de danza de primavera, existirían desde tiempos remotísimos, otras canciones que no serían de primavera, ni gozosas, ni de danza; porque las gentes cantarían en todas las estaciones, como hoy ocurre, aunque cantaran más en mayo, y cantarían bailando y sin bailar; en sus fiestas y en sus trabajos; cantarían sus alegrías y sus penas. Ayer, como hoy, y hoy como mañana⁵.

Hasta hace poco tiempo en el mundo hispánico se investigó preferentemente la lírica de la tradición antigua⁶, pero en los últimos años se manifiesta en España un interés mayor por la lírica oral. Hay que mencionar los tres congresos, organizados en Londres, en Alcalá

2. Después de la tipología internacional del cuento hecha por Aarne y Thompson (*The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. Translated and Enlarged by Stith Thompson. Second Revision, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica 1961*) se han hecho tipologías nacionales. Son importantes las de Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1928; Paul Delarue y Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français. I-IV*, Paris, Éditions Érasme, 1957, 1964, 1976, 1985; Gianfranco D'Arnonco, *Le fiabe di magia in Italia*, Udine, Arte Grafiche Friulane, 1957, e *Indice delle fiabe toscane*, Firenze, Leo S. Olschki-Editore, 1953; Sebastiano Lo Nigro, *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*, Firenze, Leo S. Olschki-Editore, 1958; Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, [I] *Cuentos maravillosos*, [II] *Cuentos de animales*, Madrid, Editorial Gredos, 1995 y 1997.

3. La más conocida es Kurt Ranke, *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1977, 1979, 1981, 1984, 1987, 1990, 1996, 1999. Véase también la de Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1976.

4. Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid, Gredos, 1969, pp. 315-380; añadiremos los trabajos de Paolo Toschi, «*Rappresaglia*» di studi di letteratura popolare, Firenze, Leo S. Olschki, 1957, pp. 199-267, como también el volumen *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Machado, 1998.

5. A. Sánchez Romeralo, *ob. cit.*, p. 380.

6. Sánchez Romeralo, *ob. cit.*; Dámaso Alonso y José M. Blecua, *Antología de poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1956; Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, y *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, en prensa; José María Alín, *Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, y *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991 y muchos otros trabajos.

de Henares y el congreso actual en Sevilla. Estos podrían ser tomados como ejemplo no sólo por los países románicos. A mí me parece que sería una buena iniciativa española introducir la lírica popular en el programa de la *SIEF-Kommission für Volksdichtung*. Esto podría internacionalizar una vez más las investigaciones en este ramo de la literatura oral.

Sobre la lírica oral viva en los siglos XIX y XX tenemos buenas colecciones y antologías de diferentes países románicos, pero muy raros estudios nacionales. Me parece que el estudio del rumano Tache Papahagi⁷ es uno de pocos trabajos monográficos sobre la lírica popular de una nación.

Como en el caso del romance o del cuento serían necesarios no sólo estudios monográficos, sino también tipologías de la lírica popular, aunque esto es tarea más difícil de hacer. En algunos países como en Polonia y Eslovaquia se ensayó clasificar la lírica popular según el criterio de los primeros versos; un catálogo semejante se ha hecho en el *Deutsches Volksliedarchiv* de Freiburg im Breisgau y en Hungría⁸, pero esto no es suficiente porque los textos de difusión oral cambian muchas veces sus comienzos. Un estudio comparativo sobre la lírica popular no puede hacerse sin un *catálogo de motivos y tipos de la canción lírica* tal como se elaboró en el Instituto de Etnografía y Folklore de Bucarest y desde entonces hasta hoy sólo se ha publicado, lamentablemente, la tipología de la *lírica de amor*⁹.

LA SITUACIÓN GEOGRÁFICA DE LA LÍRICA POPULAR EN LOS PAÍSES NEOLATINOS DE EUROPA

No nos asombra la situación poco avanzada de las investigaciones sobre la lírica popular neolatina en Europa, ya que no tiene un carácter internacional tan notable como la épica. Por tratarse de una poesía en gran medida individual e íntima, se considera que no es una especie literaria para ser investigada desde el punto de vista comparativo.

De otra parte, no todas las regiones de los países neolatinos de Europa reconocen en la misma medida la lírica popular como fenómeno cultural y de literatura oral. Nos preguntamos: ¿Se puede imaginar que en una nación o una región no interese la poesía lírica? Lo que a la primera vista parece increíble nos lo enseñan las colecciones de poesía popular. Ellas dicen que sí se puede.

ITALIA

El más convincente ejemplo lo ofrece Italia. Costantino Nigra mostró ya en el siglo XIX que Italia se divide en dos regiones distintas: por un lado, la Italia del Norte, hasta la cadena de los Apeninos, que tiene sustrato céltico y que es una región épica; la colección de Nigra con sus 153 canciones narrativas desde el Piamonte es la mejor prueba; por otro lado, al

7. Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

8. Vease Sabina Ispas y Doina Truță, *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic. I*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 17.

9. S. Ispas y D. Truță, *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic. I-IV*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 1986, 1988, 1989.

sur de los Apeninos, donde hay un sustrato itálico, es una región lírica¹⁰. Es decir, el norte canta canciones narrativas, mientras que el centro y el sur de Italia son la patria del *stornello* y del *strambotto*. Esto no quiere decir que el Norte no conozca de ninguna manera la canción lírica: quiero recordar que el mismo Nigra publicó en su colección del Piamonte casi 200 *strambotti* y *stornelli*, pero este es un número muy pequeño.

Hay investigadores italianos que no aceptaron del todo la opinión de Nigra, aunque no ha podido ser refutada en su totalidad. Investigaciones posteriores mostraron que la cadena de los Apeninos no es un límite impenetrable entre las dos regiones (épica y lírica) y que por lo menos en Toscana hay un número apreciable de baladas.

No sabremos bien qué papel juegan los Apeninos en la transmisión de la poesía popular italiana hasta que conozcamos la *Raccolta Barbi* con sus millares de textos folklóricos de toda la península¹¹ y hasta que tengamos una tipología completa de la *canzone epico-lirica* italiana que falta todavía. Hasta entonces nos muestra Giovanni Battista Bronzini que en la Italia del centro y del sur se encuentran también temas épicos¹². Son 14 baladas, algunas de ellas conocidas asimismo en el Norte. Pero 14 temas épicos no es mucho cuando pensamos que Nigra publicó 153 del Piamonte.

Por otra parte, los investigadores italianos se han preocupado mucho por el lugar de origen del "canto monostrófico". D'Ancona afirmaba que "*nella maggior parte dei casi*", el canto de estrofa única "*ha per patria d'origine l'Isola [es decir la Sicilia] e per la patria d'adozione la Toscana*"; él continuaba: "*che nato in dialetto in Sicilia, in Toscana assunse forma illustre e comune e con siffatta veste novella emigrò nelle altre provincie*"¹³. Para el asunto de esta ponencia no importa si el canto de estrofa única nació en Sicilia o también en Toscana. El hecho es que el centro-sur es cuando menos pobre en canciones narrativas y rico en canciones líricas¹⁴.

RUMANÍA

En Rumanía, donde la primera colección de poesía lírica popular data ya de 1838, la lírica ocupa un lugar muy importante en la literatura oral. Desde el punto de vista geográfico, se da una situación semejante con la de Italia. El país se divide en diagonal, del noreste al suroeste,

10. Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Presso gli Editori Roux Frassati e C^o, [1888], pp. XXV-XXVI.

11. Algunas informaciones nos ofrece Vittorio Santoli, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni. Nuova edizione accresciuta*, Firenze, G. C. Sansoni Editori, 1968, pp. 65-76; y "Cinque canti popolari dalla Raccolta Barbi", en *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, Publicati a cura dei professori dell'Università di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia. Direttori: Giovanni Gentile - Evaristo Breccia, Serie II, Volume VII, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1938, pp. 109-193; vease también Alberto M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo Editore, 1987, pp. 199-200.

12. *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*. Con prefazione di Vittorio Santoli. I-II. Roma, Angelo Signorelli Editore, 1956

13. Giuseppe Cocchiara, *Il linguaggio della poesia popolare. Seconda edizione riveduta e accresciuta*, Palermo, Palumbo, 1951, p. 29; vease también Vittorio Santoli, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni, Nuova edizione accresciuta*, Firenze, Sansoni Editore, 1968, pp. 15-18. Sobre Michele Barbi vease también G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1954, pp. 548-553.

14. Vease Paolo Toschi, «*Rappresaglia*» di studi di letteratura popolare, Firenze, Leo S. Olschki 1957, pp. 216-218; vease también A. M. Cirese, *ob. cit.*, pp. 154-156.

en dos regiones más o menos distintas: el noreste (es decir Transilvania y Bucovina) es predominantemente lírico; el sur y el sureste son en gran medida épicos. Las dos regiones están separadas por los Cárpatos, pero los textos traspasan varias veces esta cadena.

Ovidiu Bîrlea, que conocía el terreno del folklore rumano mejor que cualquier investigador de su generación, nos proporciona algunos ejemplos interesantes. Da a conocer 550 tipos líricos desde la región de Hunedoara en Transilvania. Un tercio de estos aparecen en Bucovina, es decir al noreste de los Cárpatos; en cambio al sur de la cadena carpática se encuentra sólo una séptima parte de estos tipos. Bîrlea concluye que a pesar de que la frontera carpática separa las dos regiones, hay un “núcleo común”¹⁵ de textos conocidos en todas las zonas donde se habla el rumano.

En el noreste del país no faltan las canciones narrativas, pero aquí no son tan numerosas ni están desarrolladas como en el sur y sureste, donde, por otra parte, hay también canciones líricas, aunque no tantas como en el norte y el este.

En fin, se considera que la lírica de la región de noreste es un poco abstracta y conceptualizada, mientras que la de sur y de sureste es algo más sensual¹⁶. De todos modos, los Cárpatos forman una frontera entre las dos regiones —como los Apeninos en Italia—, pero permiten sin embargo el intercambio de bienes culturales orales.

FRANCIA

Si se acepta la teoría de Nigra, que considera que los celtas prefieren la épica mientras que los itálicos la lírica, podemos suponer que los franceses —por lo menos de algunas regiones— como los italianos del norte, conocen sobre todo producciones épicas. Esa opinión parece ser apoyada por Patrice Coirault, para quien “*le Français du folklore poétique et musical, notre inculte d'autrefois, n'a pas la tête lrique. Les productions qu'il nous a laissées ne se bornent point au simple épanchement sentimental et métaphorique. L'effusion n'est pas son fait*”¹⁷. Coirault no comenta ni cita la opinión de Nigra, pero tampoco ofrece una explicación propia para la pobreza de la lírica popular en Francia. Lo que él escribe quiere ser un *pendant* a la opinión de los investigadores de las tan numerosas obras épicas medievales, según las cuales, “*le français a la tête épique*”. Verdaderamente parece que los franceses no tienen tantas canciones líricas como los italianos del centro-sur o como los rumanos y (veremos) como los españoles.

No nos interesa aquí si el sustrato céltico justifica la preferencia de los franceses para la épica o el fenómeno tiene otras explicaciones. A mí me parece que los franceses empezaron demasiado tarde con la recopilación de la poesía popular propia. Quiero decir que en la primera mitad del siglo XX se ocuparon del epos medieval y de las poesías populares de otros países. Cuando se han venido a concentrar en la poesía popular francesa ésta estaba desapareciendo. De todos modos, la opinión de Coirault me parece demasiado unilateral y generalizadora. Vamos a ver qué dicen otros investigadores.

15. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, pp. 260-261

16. S. Ispas, D. Truţă, *ob. cit.*, I, pp. 12

17. Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique. (Étude d'information générale). L'objet et la méthode. L'inculte et son apport. L'élaboration. La notion*, Paris, A. Picard, 1942, p. 11. Se puede apoyar esa opinión con la de Paul Delarue, *Le Conte populaire français*, I, Paris, Éditions Érasme, 1957, que escribe: “le merveilleux de nos contes, comparé à celui des contes des pays voisins, apparaît élagué, discipliné, familier, simplifié, presque raisonnable” (p. 36).

Significativo o no los investigadores de la poesía popular francesa no diferencian entre lírico y épico. Jean-Jaques Ampère, a quien debemos la primera clasificación de la literatura popular de la lengua francesa, no utiliza los vocablos lírico y épico en sus *Instructions* de mediados del siglo XIX¹⁸. Tampoco Julien Tiersot en su *Histoire*, pero este por lo menos utiliza denominaciones como *chansons d'amour*, *chansons de danse*, *chansons de fêtes*, *Noëls*, las cuales forman parte de la lírica popular. Cuando pasa revista a las colecciones ya publicadas hasta 1889, Tiersot subraya en el primer lugar la importancia de la *Flandre* y de la *Picardie* para la música popular; comprueba después que algunas regiones de Francia (*la Bretagne, Poitou, Vendée, Saintonge, Aunis, Angoumois*) son ricas en poesías populares; al mismo tiempo constata la ausencia “*presque absolu des chansons populaires dans des pays tels que la prosaïque Beauce, le Maine, la Brie, l'Orléanais*”¹⁹. Tiersot añade: “*les Cevennes, comme les Alpes, n'ont guère été explorées*” y “*ni le Dauphiné, ni le Lyonnais, ni la Savoie n'ont fourni rien de bien précieux, jusqu'ici, aux collectionneurs*”. En *Ile-de-France, Champagne, Lorraine, Bourgogne*, Tiersot halla “*nombre de belles et antiques complaints*” –es decir de romances–, “*mais peu ou point de chansons d'amour*”; “*nous retrouveron les chansons d'amour en grande nombre dans les Pyrénées*”, en la *Bresse* –“*une des province de France où les chansons populaires sont en plus grande faveur*”– y también en “*la bruyante et gaie Provence*”, con sus “*aubados et les serenados, que les garçons donnent à leurs belles, improvisant sous leur fenêtres les chansons où ils les comparent aux fleurs, aux étoiles, etc.*”. No falta *Alsace* desde la enumeración de Tiersot, cual “*est riche en chansons: ses chants d'amour [sont] simples et souriants, aux formes souples et aisées*”²⁰.

Un decenio más tarde, el suizo Jakob Ulrich, romanista de la universidad de Zürich, hizo una antología de canciones populares francesas acompañada con una breve introducción en la que ofrece una clasificación de las canciones en: “1. episch, 2. lyrisch, 3. drammatish”²¹, pero el hecho no tuvo influencia ninguna sobre la investigación en Francia. El aspecto geográfico de la poesía popular tampoco interesó a Ulrich.

En la obra póstuma de G. Doncieux sobre la balada popular francesa, editada por J. Tiersot en 1904, donde la balada se investiga en su espacio geográfico, no se encuentra información ninguna sobre la relación espacial de ésta lírica²².

Esta cuestión tampoco ha preocupado a Davenson, quien hizo un amplio estudio y la mejor antología de canciones francesas.²³, Conrad Laforte²⁴, el gran investigador actual

18. [Jean-Jacques-Antoine Ampère], *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*, Paris, Imprimerie Impériale, 1853.

19. Julien Tiersot, *Histoire de la Chanson populaire en France*, Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie} Imprimeurs-Éditeurs, Henri Heugel, Éditeur, 1889, p.98.

20. Id., *Ibid.*, pp. 109, 98-99, 105, 109, 107 y 110 respectivamente.

21. Jakob Ulrich, *Französische Volkslieder, ausgewählt und erklärt*, Leipzig, Rengersche Buchhandlung 1899, p. VII.

22. George Doncieux, *Le Romancéro populaire de la France, Choix de chansons populaires françaises. Textes critiques*. Avec un avant-propos et un index musical par Julien Tiersot, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1904.

23. Henri Davenson, *Le Livre des chansons. S'ensuivent cent trente-neuf belles chansons anciennes*. Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière, Paris, Éditions du Seuil, 1944, 1977.

24. Además de sus trabajos ya citadas, vease Conrad Laforte, *Poétique de la chanson traditionnelle française ou Classification de la chanson folklorique française*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976; Id., *Survivences médiévales dans la chanson folklorique. Poétique de la chanson en laisse*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981.

de la poesía popular, que trabaja en Québec, hay que reconocer los méritos en la clasificación de la poesía popular. Investigó también a fondo la poética de la canción francesa y algunos motivos como “*Les trois fleur d’amour*” o el “*Rossignol*”, pero parece que no se ha preocupado por la relación espacial de la lírica y épica populares en Francia. Casi todos estos autores conocían la opinión de Nigra, pero ni la han comentado ni la han aplicado al terreno de Francia.

Julien Tiersot parece ser pues el único autor francés interesado en la lírica desde el punto de vista geográfico y ha señalado, un año después de la aparición del trabajo de Nigra, pero muy probablemente sin conocerlo, que algunas regiones francesas prefieren la épica, mientras que otras prefieren la canción lírica. Las informaciones ofrecidas por Tiersot no son suficientes para que trazemos líneas seguras que separen las regiones épicas de las líricas en Francia, como ha hecho Nigra con Italia o como hemos visto en Rumanía. Esperamos que un investigador francés nos dé en el futuro una respuesta más exacta y actualizada a esa pregunta.

ESPAÑA

Para una mirada desde fuera, España parece ser el país del romancero. Aquí empezó ya en el siglo XVI el gran interés bien que no de manera científica para el romance, más temprano que en otros países europeos. En el siglo XIX, cuando en toda Europa se investigaba con intensidad la balada de la tradición moderna, los españoles continuaron preocupados por el romancero de la tradición antigua. La investigación romancística de hoy en día sitúa España en la cabeza de los países románicos con respecto a la canción narrativa.

¿Pero qué pasó con la lírica popular? Cuando no se quedó en la sombra del romancero, la lírica significaba en primer lugar poesía antigua. Se hicieron buenas colecciones, un impresionante repertorio de textos –nos referimos al *Corpus* citado de Margit Frenk– y un amplio estudio monográfico acompañado de una antología, como es el más arriba citado de A. Sánchez Romeralo.

Como prueba del interés por la lírica popular viva del siglo XIX sirve la riquísima colección de Francisco Rodríguez Marín²⁵. En el siglo XX han aparecido otras colecciones y también excelentes estudios sobre la lírica ritual: cantos de bodas y endechas²⁶. El reciente volumen sobre *Lírica popular / lírica tradicional*, editado por Pedro M. Piñero y dedicado a Don Emilio García Gómez, según se ha indicado ya, coloca la lírica en el primer plano de la investigación de la literatura popular.

Lo que falta hasta ahora es una investigación geográfica sobre la lírica peninsular, tal como hizo Ramón Menéndez Pidal para el romancero ya en 1920. Su estudio se reeditó en 1950 con nuevas contribuciones, de D. Catalán y A. Galmés, bajo el título “La vida de un romance en el espacio y en el tiempo”²⁷. Creo que valdría la pena hacer un estudio semejante para la lírica popular.

25. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados é ilustrados por...* Tomo I-V, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a, 1882, 1883. Hay una ed. reciente: Madrid, Atlas, 1981.

26. Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles con notación de melodías tradicionales por María Teresa Rubiato*, Madrid, Instituto Arias Montano, 1971, pp. 20-26 y *Endechas judeo-españolas*, Madrid, Universidad de Granada, 1953, pp.33-35.

27. R. Menéndez Pidal (1920), Diego Catalán y Álvaro Galmés (1950), *Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo LX, 1954.

SOBRE LA FUNCIÓN DE LA LÍRICA POPULAR

En gran parte, los textos líricos son canciones de amor y se cantan muchas veces de forma individual, en la soledad, evitando al público, no como pasa con el romancero o con la prosa popular, que no pueden existir sin oyentes.

Solamente la lírica ritual se canta delante de un público. Ésta es la lírica de las costumbres relacionadas con la vida humana —la boda, la sepultura, etc.— y con fiestas señaladas en el calendario: el ciclo del invierno —Nochebuena, Año Nuevo, Reyes— o de primavera— las marzas, las mayas, etc. Manuel Alvar investigó la lírica de boda española, —según queda dicho—, Julien Tiersot²⁸ la francesa, Ion Șeuleanu²⁹ y Ovidiu Bîrlea³⁰ la rumana, G. Profeta³¹ la italiana. Sobre la lírica del entierro se pueden leer también las valiosas publicaciones sobre las endechas, de Alvar, el trabajo citado de Tiersot, de Martino³², y ya la referida de Bîrlea.

Según Gaston Paris y Alfred Jeanroy las mayas jugaron un papel destacado en la aparición de la lírica románica³³. En España investigaron este tema Ángel González Palencia y Eugenio Mele³⁴, como también J. Caro Baroja³⁵, y en Italia, entre otros, Sesto Fontana³⁶. Los rumanos no tienen canciones relacionadas con este día festivo³⁷, pero, de forma aparentemente paradójica, algunos motivos conocidos en las mayas de otros países pueden ser encontrados en la lírica rumana del invierno (*colinde*)³⁸. Se trata, en el primer lugar, del más frecuente estribillo de las canciones de Navidad: *florile dalbe* (blancas flores), pero también de varios tipos de estas canciones. Algunas presentan cómo los esposos y sus hijos duermen bajo un manzano en flores, las cuales caen sobre ellos y les cubren; otras canciones relatan cómo la muchacha adorna su casa con flores recogidas del jardín, cómo las muchachas recogen flores para hacer sus coronas de novias o cómo el labrador hace una corona de flores para su amada, etc. Son imágenes sorprendentes para el tiempo frío de la Navidad rumana y se evidencia que provienen de otra estación del año.

28. J. Tiersot, *ob. cit.*, pp. 202-211; vease también Pierre Gordon, *La nuit des noces. Vieilles coutumes nuptiales. Leur signification, leur origine*, Paris, Dervy [1950].

29. Ion Șeuleanu, *Poezia populară de nuntă*. București, Editura Minerva, 1985.

30. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, București, Editura Minerva 1981, pp. 424-446.

31. G. Profeta, *Canti nuziali nel folklore italiano*, Firenze, Leo S. Olschki 1965.

32. Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958.

33. Gaston Paris y Alfred Jeanroy, “*Les Origines de la poésie lyrique en France. (Quelles étaient les chansons qu’on chantait aux caroles ?)*”, en *Journal des savants* 1892, pp. 413-421; trad. alemán: Elisabeth Pflüger-Bouillon (ed.), *Probleme der Volksballadenforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 39-48; Sánchez Romeralo, *ob. cit.*, pp. 82-84.

34. Ángel González Palencia y Eugenio Mele, *La Maya. Notas para su estudio en España*, Madrid, 1944.

35. Julio Caro Baroja, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1979.

36. Sesto Fontana, *Il Maggio*, Firenze, Leo S. Olschki-Editore, 1964; Cocchiara, *Il linguaggio*, pp. 199-216.

37. Ion Taloș, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001, pp. 12-13 y *Petit Dictionnaire de mythologie populaire roumaine*. Traduit par Anneliese et Claude Lecouteux, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2002, p. 120.

38. Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat*, Ediție îngrijită de Silvia Ciobotaru. Prefață de Ovidiu Bîrlea. București, Editura Minerva, 1983, pp. 352-358, 487.

El ciclo del invierno incluye también textos líricos, según mostré en mi estudio sobre las costumbres de este ciclo en los países románicos³⁹.

II LA IMAGEN DE LA JOVEN CASADERA EN LA LÍRICA POPULAR NEOLATINA

La investigación de la lírica popular desde el punto de vista comparativo tiene ya una cierta tradición. Romanistas alemanes como Hugo Schuchardt⁴⁰ han investigado algunos aspectos de la lírica románica, pero en países románicos tenemos también por lo menos algunas observaciones sobre este tema. Se trata de los rumanos V. Alecsandri, T. Cipariu, B. P. Hasdeu⁴¹ y de la polémica sobre posibles paralelos entre las canciones líricas rumanas que comienzan con el verso *Frunză verde* (Hoja verde), y el *strambotto* italiano que tiene el mismo comienzo: *Fior di ginestra*, etc.; el ya mencionado T. Papahagi ofrece paralelos no sólo románicos de textos líricos rumanos; a O. Bîrlea le interesa el paralelismo con la lírica popular románica⁴², y Elena Bălan-Osiac investiga “*la solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise*”⁴³. Nigra⁴⁴, Tiersot⁴⁵ y Coirault⁴⁶ se refieren a veces a algunos detalles de la lírica románica. Francisco Rodríguez Marín⁴⁷ indica paralelos sobre todo portugueses e italianos de los textos de su colección. En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Margit Frenk indica junto a las fuentes, correspondencias y supervivencias de los textos incorporados paralelos románicos, especialmente gallego-portugueses y franceses⁴⁸.

En esta tradición intento yo aquí una investigación tomando como objeto no una canción ni una especie lírica, tal como han hecho los antecesores, sino una imagen general, es decir la imagen de la muchacha casadera, esperando que esa podría caracterizar un poco el modo de amar de los pueblos románicos.

El amor juega el papel más destacado en la lírica popular: la ideal hermosura femenina y masculina, el amor feliz, el amor oculto, la despedida, la alienación y la muerte. El ideal de la hermosura femenina incluye para el muchacho *italiano* el pelo rubio, cara blanca como la nieve, hoyuelos en la mejilla, ojos negros, labios púrpura, dientes blancos como el marfil, cuello delgado, hombros anchos, pies pequeños. El enamorado neolatino compara su muchacha

39. Ion Talos, “*Cîteva considerații asupra colindatului și colindelor la popoarele romanice*”, en *Limbă și literatură* XLIV, 1999, vol. I, pp. 71-91.

40. Hugo Schuchardt, *Ritornell und Terzine*, Halle, 1974.

41. B. P. Hasdeu, *Studii de folclor*. Ediție îngrijită și note de Nicolae Bot. Prefață de Ovidiu Bîrlea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, pp. 55-60; vease también Demetrio Gazdaru, *Cartas de B. P. Hasdeu a Hugo Schuchardt*, La Plata, Instituto de Filología Románica, 1971, p. 105.

42. O. Bîrlea, *Folclorul românesc*, II, pp. 427-437.

43. Elena Bălan-Osiac, *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise*, București, Editura Minerva, 1977.

44. Nigra, *ob. cit.*, p. XXIV.

45. Tiersot, *ob. cit.*, p. 84.

46. Coirault, *Formations*, p. 152.

47. Rodríguez Marín, *ob. cit.*, II, p. 124, nota 159 y muchas otras.

48. Frenk, *Corpus*, pp. 5, 36, 64, 75, 78-81, 101, 103, 122, 129, 133, 135, 207 etc. Del mismo modo, algunos estudiosos de las jarchas han señalado para estas cancioncillas mozárabes paralelos europeos (por ejemplo, M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975, y Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994).

querida en primer lugar con la flor. Los *italianos* la comparan con la flor de la montaña, con la rosa, el lirio, el jazmín, el clavel, la violeta, el tulipán, la naranja, el azahar ya con la flor del paraíso⁴⁹.

La muchacha recibe rasgos míticos: nació entre flores o con una rosa en la mano y por donde camina crecen flores: “*Cuando di casa vostra fuora uscite./L’aria e la terra di bei fior coprite*”, dice el enamorado italiano; y cuando la muchacha abre la boca, de ella cae una rosa⁵⁰ —motivos presentes también en la lírica ritual tanto como en el cuento popular.

Las comparaciones no se limitan a la flora: los pájaros, especialmente la *rondinela* y la *palomba* son equiparaciones frecuentes. No faltan éstas con objetos preciosos, como la perla, la joya, el diamante, etc. Aparecen también comparaciones culturales, p. ej. la muchacha es adornada con más hermosuras que la ciudad de Florencia; está comparada con la fuente de Viterbo, con la fachada de la catedral de Orvieto o con la maravillosa catedral de Siena⁵¹.

La historia y el espacio hacen posible otros superlativos: la hermosura de la muchacha es conocida más allá de las fronteras de su país, en la corte de Francia y en la del sultán de Constantinopla. El rey de los gentilos le ofrece su corona y ordena a sus súbditos que se bauticen y cristianicen⁵².

El cosmos es tomado como criterio para subrayar la hermosura de la muchacha amada. Incluso el cielo está superado por la belleza de la muchacha. El enamorado dice:

*Ho caminato cinquecento miglia,
fra l’acqua, il vento e la sfera di sole:
non ho trovato chi ti rassomiglia,
di voi non ho trovato paragone!
di voi il paragone non ho trovato:
siete più bella di un cielo in ebrio;
siete più bella di un cielo stellato;
di voi il paragone non troveremo:
siete più bella di un cielo sereno*⁵³.

La muchacha es más hermosa que la luna y su cara reluce como el sol; su procedencia divina está sugerida cuando se dice que ninguna mano humana podría pintar cara tan hermosa; es un ángel caído del cielo, adonde puede regresar cada momento⁵⁴. La fantasía del enamorado no conoce límites; el nacimiento de la muchacha es parecido al de Jesucristo; cuando nació la “*fior di paradiso*”,

49. Walter Keller, *Das toskanische Volkslied. Ein Beitrag zur Charakteristik der italienischen Volksdichtung*, Basel, Buchdruckerei Werner Riehm, 1908, pp. 72-73.

50. Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci. I*. Bologna, Forni Editore [primera edición Venezia, Dallo Stabilimento Tipografico Enciclopedico di Girolamo Tasso, 1841], p. 67, núm. 9; W. Keller, *ob. cit.*, p. 73.

51. Keller, *ob. cit.*, p. 73.

52. Keller, *ob. cit.*, p. 75.

53. Giuseppe Bellosi, Marcello Savini, *L’altra lingua. Letteratura dialettale e folklore orale in Italia con profilo di storia linguistica*, Ravenna, Longo Editore, [1980], p. 134; cf. también Tommaseo, *ob. cit.*, p. 43, núm. 5.

54. Keller, *ob. cit.*, pp. 74-75.

.....nacque bellezza,
 Alla presenza de la luna, e 'l sole.
 Il sole vi donò la sua chiarezza,
 La luna vi donò la bionda treccia⁵⁵;

o la variante de esa canción:

*Quando nasceste voi, nacque bellezza;
 Il sol, la luna vi venne a adorare.
 La neve vi donò la sua bianchezza,
 La rosa vi donò 'l suo bel colore.
 La Maddalena le sue bionde trecchie*⁵⁶.

El proceso de divinizar la persona querida continúa: cuando nace ella los enfermos sanan, los muertos resucitan⁵⁷; el cielo amenazante se serena cuando ella sonrío; donde ella está, ríe la tierra, hierba y árboles secos vuelven verdes, el mar está tranquilo, la luna se inclina ante ella, las estrellas detienen su curso y los ángeles se convierten en sus criados. Me parece esa la cumbre de la idealización de la mujer querida, como volveremos a encontrar sólo en la lírica española. En fin, la casa modesta de la muchacha amada está presentada como un castillo de mármol, de oro y de piedras preciosas, semejante al castillo del cuento fantástico⁵⁸.

El enamorado *sardo* describe a su amada con el mismo vocabulario que el italiano: la muchacha es también una flor: una rosa, un clavel, un jazmín, una palmera en el día (de resurrección) el domingo de Pascua; es una paloma o una tórtola, pero también un ángel del cielo o una reina de la tierra⁵⁹.

La muchacha *rumana* está comparada con una rosa en la ventana; tiene cuerpo de flores y ojos de violetas; es como una flor perlada por el rocío o como un jardín; algunas veces es como una cruz con guirlandas de flores; su boca es dulce como el panal, como la uva, como la higuera o como la fresa silvestre. Tiene olor de manzanas o de violetas. Su cara es blanca como el cisne. Sus ojos son a menudo negros, pero lo que encanta al enamorado rumano es el contraste entre el negro y el blanco de los ojos y también la manera como la joven parpadea:

*Ochii tăi ăi cu albuș
 Mă iau noaptea din culcuș;
 Ochii tăi ăi cu lumină,
 Mă iau seara de la cină,
 Ochii tăi și toate-mi plac,
 Sprâncenele moarte-mi fac.*

55. Tommaseo, *ob. cit.*, p. 58, núm. 6 y p. 56, núm. 1.

56. Tommaseo, *ob. cit.*, p. 56, núm. 2.

57. Tommaseo, *ob. cit.*, p. 69, núm. 4; Keller, *ob. cit.*, p. 75

58. Keller, *ob. cit.*, p. 76.

59. Max L. Wagner, "Die sardische Volksdichtung", en *Festschrift zum XII Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in München*, Pflingsten, 1906, Erlangen, 1906, pp. 236-299.

No es rara la comparación de la muchacha con la luna, con el sol o con la aurora. Algunas veces la muchacha quiere enviar una flor a su querido con el sol, pero él es demasiado caluroso y la secaría; con la luna, pero ella “no es llena”, o con las estrellas, pero estas son “pequeñas”.

La casa de la muchacha amada está llena de flores: algunas especies de flores se ven a la ventana, otras a la puerta, otras al espejo, otras en el corral y entre todas se halla la muchacha como una reina de las flores. Cada verso es como un cuadro de naturaleza muerta.

Aun cuando está transformada en una flor, la muchacha tiene una actitud activa, queriendo acompañar al amante en su sombrero o en el cinturón o deseando convertirse en vela para alumbrar el camino a su amado; quiere cambiar sus cabellos en hierba para que el caballo zaino del joven pueda pacer e incluso abrevarlo con sus lágrimas. Si lo perdió, lo busca por todas partes y pregunta a la luna y al viento dónde podría encontrarlo. Cuando lo tiene, quiere guardarlo a todo precio, aun por medio del embrujamiento. Promete no olvidar nunca a su amado. Para la muchacha rumana el amor es penoso, es como un fuego que no puede ser apagado por todo el país.

Es alabada no sólo por su belleza, sino también porque hace ella misma con sus manos todas sus ropas y vestidos frente a las muchachas que compran sus vestidos en la ciudad por lo que son ironizadas. Otros elementos sociales: la muchacha pobre se prefiere a la rica y el joven rico pero borracho es rechazado⁶⁰.

La lírica popular francesa parece ser más realista y sobria que la italiana, la rumana y, como veremos, la española. La muchacha francesa es “*belle comme le jour*”⁶¹, “*blanche comme la neige*”⁶² o “*la beauté même*”⁶³. Está agujoneada con “*charmante belle*” o con “*la brunette*”, epítetos muy vagos. Otras imágenes son un poco más concretas: la muchacha es alabada por su redonda pantorilla, los pies pequeños, el cabello rubio, cuello joven; en cuanto a los ojos, son “*plus charmants*”⁶⁴ que las estrellas y el sol. Un lugar importante incumbe a la “*petite bergère*”⁶⁵. Igual que en la lírica trovadoresca medieval, en la lírica popular francesa ocupan un lugar destacado el ruiseñor o la alondra como “*messenger d’amour*” o “*conseiller d’amour*”⁶⁶. En la canción “*Le chateau d’amour*” recogida en la Franche Comté el ruiseñor hace de mensajero para la muchacha:

*Votre amant m’envoie vous dire
Que vous ne l’oubliez pas,*

60. Bîrlea, *ob. cit.*, II, pp. 183-190; Alexiu Viciu, *Flori de câmp. Doine, strigături, bocete, balade*. Colecție de folclor indeită, publicată, cu studiu introductiv, note, indici și glosar de R. Todoran și I. Taloș. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, pp. 11-13; Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*. Volksdichtung. Eine Anthologie. Ediție îngrijită și traducere de Artur Greive, Gerda Schüler, Ion Taloș, Studiu introductiv de Ion Taloș, București, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, 1995.

61. Ulrich, *ob. cit.*, p. 123.

62. Davenson, *ob. cit.*, p. 336

63. Charles Beauquier, *Chansons populaires recueillies en Franche-Comté*, Paris, Emile Lechevalier, Ernest Leroux, 1894, p. 102.

64. Davenson, *ob. cit.*, p. 287.

65. Ulrich, *ob. cit.*, p. 103

66. Davenson, *ob. cit.*, pp. 279 y 281; vease también, Ulrich, pp. 67, 110.156; Ch. Beauquier, *ob. cit.*, pp. 44, 47, 61 etc.

pero la muchacha le contesta:

*J'en oublí bien d'autre,
J'oublierai bien celui-là*⁶⁷.

Otros mensajeros son “*l'hirondelle*” y “*l'alouette*”, mientras que diversas aves son rechazadas por la enamorada que quiere enviar flores a su querido; el mejor ejemplo es la muy conocida canción medieval “*Les trois fleurs d'amour*” documentada ya en el siglo XIII y sobre la cual escribieron Conrad Laforte y Carlos Alvar⁶⁸. La canción cuenta cómo la muchacha se levanta temprano y se va al jardín; halla tres flores de amor, toma dos y deja una. Quiere hacérselas llegar a su prometido, pero ¿con quién? ¿Con la alondra o con el gavián? Sabiendo que la alondra es imprudente y el gavián es mentiroso, las llevará ella misma. El texto atestigüado fragmentario de *Guillaume de Dole* fue documentado, como he dicho, en el siglo XIII, pero también en la oralidad del siglo XIX. Patrice Coirault descubrió textos completos de esta canción en la *Bresse* con la función de “*chanson de quête printanière*”⁶⁹. La muchacha francesa, por otro lado, tiene miedo de ser olvidada cuando el muchacho vea a las italianas: “*qui sont cent fois plus bell's*” que ella⁷⁰.

Gran parte de la lírica popular *española*—tanto la antigua como la moderna— es en alguna medida realista como la francesa, pero más poética y variada. Quiero decir, utiliza comparaciones hermosas, sí, pero no extraordinarias: la muchacha es la más hermosa que el mozo ha mirado⁷¹; él no necesita mirar al cielo, porque lo ve en los ojos de su amada, que son del mismo color, y cuando se asoma al balcón, la cara de la muchacha es más hermosa que un manojito de rosas⁷²; el retrato de la joven incluye muchas partes del cuerpo femenino, cual está caracterizado con elementos del medio ambiente:

Son tus manos palmas reales,
Tus dedos, diez azucenas;
Tus labios, finos corales;
Tus dientes, menudas perlas⁷³.

En contraste con el romance, donde la protagonista es “alta y rubia”, parece que la lírica prefiere a las morenas; la muchacha presume con su cutis oscuro en versos que recuerdan a la Sagrada Escritura (*morenas, hijas de Jerusalén*): “Aunque soy morena, no soy de olvidar” —dice una— y “Aunque me vedes morenica en el agua, no seré yo fraila”⁷⁴ —dice otra. El joven

67. Ch. Beauquier, *ob. cit.*, pp. 61-62; para el motivo de ruiseñor, vease C. Laforte, *Survivences*, pp. 223-233.

68. C. Laforte, *Survivences*, pp. 209-223; Carlos Alvar, “Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de Belle Aeliz”, en *Symposium in honorem profesor Martín de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, 1986, pp. 21-48, y “Poesía culta y lírica tradicional”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/Lírica tradicional*, *ob. cit.*, pp. 108-110.

69. Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, pp. 151-155.

70. Ch. Beauquier, *ob. cit.*, p. 71.

71. Antonio José Pérez Castellano, “El mundo rural en el cancionero popular andaluz”, en Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás, Antonio J. Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado 1999, p. 159 (De viva voz, I).

72. Jean Paul Tarby, “Presencia del cuerpo en la poética gitanoandaluza”, en *El Folk-Lore Andaluz* 6, 1991, p. 99.

73. Rodríguez Marín, *ob. cit.*, II, núm. 1348.

74. Sánchez Romeralo, *ob. cit.*, p. 56; Frenk, *Corpus*, p. 99, núm. 213.

la agujonea con cariño: "La niña, cuerpo garrido, morenica, cuerpo garrido"⁷⁵. Aun ella misma se alaba su morenez: "Yo me soy la morenica, yo me soy la morená"⁷⁶.

La mocita morena lavará su cara con agua de alcanfor o de almendruco⁷⁷ para hacerla más bonita. A veces el color oscuro es el resultado del trabajo al sol y al aire, es decir de la diligencia:

Aunque soy morena,
yo blanca nací;
a guardar ganado
mi color perdí

o:

Con el aire de la sierra
híceme morena⁷⁸.

Muy raramente aparece el rubio:

Eres como el trigo rubio
escogido grano a grano⁷⁹.

La parte más importante del cuerpo femenino son los ojos: son luceros que relumbran noche y día más que el sol. Los ojos tienen un efecto fatal sobre el joven que ama:

Los ojos de mi morena
Son dos brillantes luceros,
Que si me miran, me matan;
Si no me miran, me muerdo⁸⁰.

La muchacha conoce el valor de sus ojos:

Mis ojuelos, madre,
Valen una ciudade⁸¹.

Los ojos claros aparecen en la lírica española muy raramente: una canción dice:

Yo cambiar quiero
Unos ojos azules
Por unos negros⁸².

75. Sánchez Romeralo, *ob. cit.*, p. 57.

76. Id., *Ibid.*, p. 58.

77. Frenk, *Corpus*, p. 64, núm. 133; véase también Sánchez Romeralo, *ob. cit.*, p. 57.

78. Sánchez Romeralo, *ob. cit.*, p. 58.

79. Pérez Castellano, *art. cit.*, p. 159.

80. Rodríguez Marín, *ob. cit.*, II, núms. 1173, 1174 y 1166.

81. Sánchez Romeralo, *ob. cit.*, p. 59.

82. Enrique Baltanás, Antonio José Pérez Castellano, *Por la calle van vendiendo... Cancionerillo popular de Encinasola*, Huelva, Diputación de Huelva, Servicio de Publicaciones 2001, p. 124; la preferencia para ojos negros es evidente también en Rodríguez Marín, *ob. cit.*, II, núms. 1124-1256.

No sólo el color de los ojos es importante sino también cómo la muchacha los mueve:

Tenedme los ojos quedos,
que me matáis con ellos⁸³

Otras veces la hermosura de la muchacha está subrayada por la presencia de la madre: ella era una rosa temprana, a la cual cayó una hoja y esa es la “linda serrana”⁸⁴; el muchacho bendice a aquella que “pasó dolores” para parir a la joven⁸⁵; a veces la comparación llega a ser metáfora. La madre está contenta porque:

Estando el cielo tan alto,
Tiene en su casa una estrella⁸⁶.

Por otra parte los españoles idealizan a la mujer amada de manera semejante los italianos: María es “más bonita que el sol” y el día que no la vea —dice el mozo— “cielo y tierra se me juntan”⁸⁷. De su cara sale el sol, de su garganta la luna⁸⁸. Las comparaciones con los más importantes cuerpos celestes pueden ser superadas sólo por comparaciones cristianas, p. ej. con la luz:

Con la luz te he comparado,
¡Mira qué comparación!
Que sin luz no se puede
Decir la misa mayor⁸⁹.

La muchacha es dotada con poderes sobrenaturales:

Er día que tú nacistes
Las campanas reoblaron,
Las sepulturas s'abrieron,
Los muertos resusitaron⁹⁰,

imagen que conocemos ya en la lírica italiana⁹¹. Con esto hemos entrado en el ámbito de la religión cristiana, el mito cristiano ofreciendo la cumbre de la idealización de la mujer:

Cuando ba mi niña á misa
La ilesia se respandese;
Hasta la yerba que pisa,
Si está seca, reberdese⁹².

83. Sánchez Romeralo, ob. cit., p. 59.

84. Rodríguez Marín, ob. cit., II, núm. 1079.

85. Id., *Ibid.*, núm. 1080.

86. Id., *Ibid.*, núm. 1082.

87. J. P. Tarby, art. cit., p. 99.

88. Rodríguez Marín, ob. cit., II, núm. 1310.

89. Id., *Ibid.*, núm. 1603.

90. Id., *Ibid.*, núm. 1614.

91. Tommaseo, ob. cit., p. 69, núm. 4; Keller, ob. cit., p. 75.

92. Rodríguez Marín, ob. cit., II, núm. 1599.

El muchacho quisiera dar hacer un paso más adelante, pero tiene miedo de que eso fuese pecado:

Te comparo con la luna,
 Con el sol y los luceros
 Y si no fuera pecado,
 Con la Reina de los cielos⁹³

Es demasiado pronto para sacar conclusiones generales sobre la lírica popular neolatina. Lo que podemos decir es que necesitamos más investigaciones sobre esta rama de la literatura oral. Son necesarios trabajos de campo (donde todavía es posible), buenas colecciones y tipologías para que podamos decir que conocemos la lírica oral de los siglos XIX hasta hoy. Después podremos hacer mapas folklóricos, sin los cuales no es posible aclarar tantos aspectos de la lírica románica oral, como la difusión geográfica, la riqueza o pobreza de textos en algunas regiones, su función, etc. y sin todo esto es imposible emprender estudios comparativos.

Una de las imágenes más frecuentes y más poéticas de las literaturas orales neolatinas es la de la joven casadera. En los textos que me han sido accesibles sorprende la riqueza de imágenes extraordinarias. Como Laura inspiró a Petrarca, otro tanto lo ha hecho la muchacha anónima a los poetas sin nombre, hombres simples, del ambiente folklórico, en su mayor parte campesinos, muchas veces analfabetos. Aquí se puede ver todo el talento poético de los hombres "incultos". Ellos idealizan a la muchacha a través de comparaciones con elementos del medio natural y del cosmos. Seguramente es esto un rasgo universal de la poesía lírica, pero no hay muchos pueblos que utilice tantos elementos míticos y de la religión cristiana como los italianos y los españoles. Crean imágenes extraordinarias, en parte excesivas, cuando deifican a la mujer amada.

Hay también rasgos más o menos característicos para una región o para una nación. Parece que los italianos prefieren a las muchachas de pelo rubio, que es rechazada por los franceses; a los españoles les encanta la joven de pelo y cara morenos. En cuanto a los ojos, la preferencia por los negros es evidente en las literaturas populares neolatinas.

En la lírica francesa faltan (o son muy raras) comparaciones e imágenes metafóricas; manifiesta tendencias épicas, y se presenta como una historia sobria y sin adornos. La lírica francesa es "nüchtern", sin elementos míticos ni mágico-religiosos. Como el cuento francés, tampoco la lírica incluye elementos fantásticos. La característica de la lírica oral rumana es su pronunciado carácter campesino.

Faltan aquí comparaciones de origen culto y las de procedencia religiosa son muy raras, en contraste con la italiana y la española. Por otro lado, en Italia y España se observa la influencia de la lírica culta sobre la lírica oral, mientras que en Rumanía es evidente la influencia de la lírica popular sobre la culta.

En otro orden de cosas, podemos decir que la lírica oral incluye fenómenos culturales específicos para cada país sobre los cuales no he podido hablar aquí: p. ej. la lírica española conoce canciones en las cuales aparecen motivos como los de los baños de amor o de la

93. Id., *Ibid.*, núm. 1604; el núm. 1608 varía los últimos versos así: "Y, si no fuera pecado, / Te comparara con Dios".

romería, desconocidos entre los rumanos (me parece que también entre los italianos). En cambio, la lírica rumana trata más temas de la agricultura, del paisaje y del trabajo en casa.

Investigaciones futuras deben aclarar si el *strambotto* italiano tiene paralelos rumanos, como creen unos investigadores, o no, como dicen otros. Los rumanos –entre otros el gran poeta y filósofo Lucian Blaga⁹⁴– hablan de un sentimiento que en el rumano se llama *dor*. Los diccionarios lo traducen en el español por ‘añoranza, morriña, nostalgia’, en alemán con *Sehnsucht*, pero se dice que realmente no tiene verdadera correspondencia salvo con *saudade* en portugués.

Estos y muchos otros son interrogantes que esperan una respuesta por parte de las investigaciones comparatistas de la lírica popular neolatina.

94. Lucian Blaga, ob. cit., pp. 285-290; E. Bălan-Osiac, ob. cit.