

**Una escritura problemática:
las canciones de la tradición oral antigua**

Margit Frenk

Universidad Nacional Autónoma de México

Hoy día... no se puede ignorar que la visualización de un texto escrito induce a cierta interpretación en función de la misma presentación.

Vincent Ozanam (Toulouse),
Criticón, 69 (1997), p. 138.

Quisiera ocuparme aquí de una cuestión que me ha inquietado desde que empecé a trabajar sobre la antigua lírica hispánica de tipo popular, y quisiera hacerlo ahora de manera más detenida, porque plantea un asunto de índole general sobre la escritura y sobre la manera como ésta puede influir en nuestra lectura de los textos. Se trata de observar lo que ocurrió entre los siglos XV a XVII cuando por primera vez se pusieron por escrito las canciones que hasta entonces únicamente habían circulado por vía oral: ¿cómo se las arreglaban quienes las ponían por escrito para decidir qué era un verso y qué dos versos y cómo distribuían esos “versos” al escribirlos?¹

¹ Ya en mi primer trabajo, de 1952, me planteé esta cuestión; años más tarde, en una exposición de los “Problemas de la antigua lírica popular” (1969), volví sobre ella, lo mismo que en el librito publicado en 1971 (pero escrito en 1963), y en una ponencia de 1977 (1980). Tenía yo entonces la idea de hacer toda una investigación que me llevara a publicar cada texto con la distribución más adecuada; pero al fin, como digo en el Prólogo al *Corpus...* (1987), tuve que desistir

Recordemos que una parte considerable del repertorio que conocemos de esa lírica hispánica antigua tiene una versificación no regida por la regularidad silábica; “versificación irregular” la llamó Henríquez Ureña en el título de su famoso libro; versificación “fluctuante” quiso llamarla en la que sería la edición póstuma de ese libro.² Los cantarcitos y rimas de dos, tres, cuatro versos que constituyen la gran mayoría del repertorio conocido de la antigua lírica popular tienen versos de muy diversa medida (entre cinco y trece sílabas, si nos ponemos a contarlas), y los versos se agrupan en una gran variedad de estrofas, desde las isosilábicas (versos de igual medida) hasta las que alternan versos de diferentes tamaños, pasando por aquellas que utilizan determinados esquemas combinatorios de largas y breves. Por otra parte, cuando contamos con más de una versión de un cantarcillo, solemos encontrarnos con pequeñas discrepancias que cambian el número de sílabas de los versos sin afectarlos: “Besóme el colmenero” o “Besóme el colmeneruelo” o “Que besóme en el colmenaruelo” (NC 1619 A y n.)³ son lo

de ese proyecto; esto desilusionó a Antonio Sánchez Romeralo, aunque años antes había escrito que no tenía importancia la manera de escribir los cantarcillos, con tal de reconocer su estructura interna (1969, 172). El *Nuevo corpus* (ver nota 3) significó tanto trabajo bibliográfico y de edición, que nuevamente tuve que posponer la investigación que hace falta para dar “con un principio auténtico, con una ley o unas leyes de versificación que surjan desde dentro de las poesías de tipo popular” (1978: 149).

² La primera edición del libro se publicó en 1920; la segunda, con muchos cambios y adiciones, salió en 1933 y es la más divulgada; la tercera, póstuma, está incorporada a un volumen que contiene todos los *Estudios de versificación española* del autor, publicado en Buenos Aires en 1961. La de Henríquez Ureña es la obra clave para estudiar la versificación de la lírica popular española. Muchos años después de 1933 se publicaron, muy cerca uno de otro, tres libros que atienden, entre otras cosas, a este aspecto: el de Alín (1968), el de Sánchez Romeralo (1969) y el de Frenk (1971). A ellos hay que añadir ciertos prólogos a antologías.

³ Los números precedidos de NC remiten al *Nuevo corpus...* (ver Bibliografía). Se trata de una versión sumamente ampliada, en dos tomos, del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, publicado en Madrid en 1987. El *Nuevo corpus*, que incluye mil cien nuevos cantares y rimas, además de gran número de adiciones en los aparatos críticos, las notas, los índices y la bibliografía, conserva la numeración de los textos del “viejo” *Corpus*, intercalando, con *bis*, *ter*, etc., los textos

mismo para esta lírica, pese a que el verso tiene siete, ocho o diez sílabas, respectivamente; el término *fluctuante* se aplica muy bien a esa flexibilidad y movilidad de los versos.

En cuanto a las estrofas, veamos unas cuantas muestras de cantarcitos en que alternan unidades de diferente extensión, más largas unas, más breves otras:

Y al alboré y al alboré,
niña, te lo diré. (NC 450)

San Francisco, ¡y valedmé!,
que amores me siguen, y yo mueromé. (NC 616)

Buscad, buen amor,
con qué me falaguedes,
que mal enojada me tenedes. (NC 661)

Las vacas de la virgo
no quieren beber en el río,
sino en bacín de oro fino. (NC 1151)

Ansí andando,
el amor se me vino a la mano;
andando ansí,
se aparta el amor de mí. (NC 1489 A)

—Guárdame las vacas, carillo,
y besarte he.
—Bésame tú a mí,
que yo te las guardaré. (NC 1683 A)

Como veremos, en muchos casos puede haber duda sobre cómo repartir los versos; “Buscad, buen amor, con qué me falaguedes”, por ejemplo, podría escribirse en un solo verso, en

añadidos y señalando con un pequeño diamante absolutamente todos los elementos nuevos. Para fines del presente trabajo se ha modernizado la ortografía de los textos citados.

vez de dos. Es esto lo que queremos ver y qué significa en términos de nuestra *lectura* de los textos. Pero antes vale la pena comparar brevemente este tipo de versificación con el de otras manifestaciones de la lírica hispánica. En la poesía popular —o tradicional o folclórica—⁴ de nuestros días, en buena parte del territorio hispano y lusohablante, el panorama es muy distinto: en términos generales —dejando para después el caso de la seguidilla—, esa poesía es isosilábica y se sujeta a esquemas métricos fijos, aunque pueda haber pequeñas fluctuaciones. Las *coplas* son mayormente octosílabas y tienen frecuentemente cuatro versos, aunque en el repertorio mexicano abundan las de cinco y, sobre todo, seis versos, por ejemplo en los sones huastecos. Una sextilla bien conocida de la tradición oral mexicana:

Ya tengo visto el nopal
donde he de cortar la tuna:
como soy hombre formal,
no me gusta tener una:
me gusta tener de a dos,
por si se me enoja alguna. (CFM, 1-2767)

Aquí no hay duda de lo que es un verso; cada uno constituye claramente una unidad, separada de la que le sigue por el metro, por las rimas y, a menudo, por la sintaxis.

Las décimas están mayormente formadas por diez versos octosílabos, en combinaciones de rimas preestablecidas (aunque no siempre). He aquí una décima mexicana compuesta con todas las de la ley:

Rica la Villa de León,
más rica, la del Saltillo;

⁴ Uso el término *popular* en el sentido que Menéndez Pidal y sus seguidores han dado a *tradicional*, o sea, lo que desde el siglo XIX se llama también *folclórico*. He preferido siempre hablar de *poesía popular* para subrayar su pertenencia al pueblo y a su cultura, que en la Edad Media y todavía en buena parte del siglo XVI eran de carácter eminentemente rural.

de tarde, ¡qué baratillo,
qué bullicio, qué bolón!
A esos pueblos del Rincón
fui a andar como pasajero,
a comprar un buen sombrero
de paja, con sus bolitas;
por mirar cosas bonitas,
salí a andar de forastero. (CFM, 4, p. 303)

Ambas formas, la copla y la décima, derivan, por cierto, de manifestaciones poéticas cultas de los siglos XV a XVII, que desde sus inicios fueron puestas en el papel, según criterios uniformes. La copla tiene mucho que ver con la redondilla inicial de las llamadas “canciones” de la poesía cortesana; la décima deriva de la llamada “espinela” (por Vicente Espinel) que surge en la poesía culta de la segunda mitad del siglo XVI. Y aclaro que, a mi ver, en ambos casos la conversión de un género culto en género popular se explica por el intenso proceso de oralización de la poesía culta durante el Siglo de Oro español.⁵ Después de compuesto y puesto en el papel, el poema podía quedar sujeto a un proceso múltiple de oralización; sin embargo, tornaba las más veces a convertirse en escritura. Esa escritura se guiaba por reglas preestablecidas, cada poema según el “género” al que pertenecía: soneto, madrigal, epístola en tercetos, poema en octavas, etc., etc. En el caso de la copla y de la décima, por lo visto, la oralización fue tan intensa y tan frecuente, que los dos géneros pasaron al folclor.

En la moderna poesía culta que no adopta el cuento de sílabas, la distribución de los versos sobre el papel depende de la voluntad del poeta, y es, precisamente, una de las manifestaciones de su voluntad de expresión. Pese a la ametría de los poemas,

⁵ Según he querido mostrar en un libro más o menos reciente (1997), buena parte de esa poesía culta tendía a circular a través de la memoria y la recitación oral o el canto.

no se plantea, pues, un problema de índole general sobre cómo escribirla.

De modo que resulta muy especial el caso de la lírica popular antigua, de aquellas canciones que en la Edad Media cantaban campesinos y pastores, campesinas y pastoras, los artesanos, vendedores, pescadores y marineros, en otras palabras, cuantos integraban en aquel tiempo la población humilde. Durante sus faenas diarias, en sus ratos de ocio y en sus fiestas, la gente cantaba esas canciones y muchas veces bailaba al son de su música y su letra, sin que llegaran a ponerse por escrito. Eran cantares transmitidos de boca en boca, de generación en generación, en un proceso de variación dinámico. Esas canciones vivieron, pues, mucho tiempo a través de una transmisión puramente oral, hasta que, con el Renacimiento, una moda popularizante las introdujo al mundo aristocrático y urbano y, con ello, a ser puestas —y a veces “compuestas”, retocadas— en el papel. Textos recogidos de la tradición oral en la Edad Media hay muy pocos, porque ¿a quién podía interesarle en esos tiempos dejar constancia de los cantares “de que las gentes de baxa e servil condición se alegran”, según la frase del Marqués de Santillana? Es verdad que aquí y allá, sobre todo en ciertas crónicas, nos topamos con algún cantar que procedía evidentemente “de labios de la gente”, pero se trata de excepciones (Menéndez Pidal, 1919 y 1951).

Cuando los músicos y los poetas cortesanos del Renacimiento adoptaron aquellas canciones, ciertamente no procedieron como los estudiosos del folclor de nuestros días, ni pudieron tener pretensiones de fidelidad a lo que transcribían. Accedemos a aquella lírica, en cierto modo, indirectamente. Con tales limitaciones, tratemos, sin embargo, de acercarnos a la peculiar versificación de esa poesía que no contaba las sílabas —aunque, paradójicamente, para hacerlo tengamos que contar sílabas—, versificación que, esa sí, fue muchas veces respetada por quienes pusieron por escrito los poemitas y por quienes adoptaron las melodías en sus composiciones polifónicas o vihuelísticas.

Centrémonos en la pequeña estrofa —la “cabeza” o “estribillo”— que solía ser el núcleo de una composición popular algo más extensa, cuyas estrofas (la “glosa”), sin embargo, sólo se conservan en un número relativamente reducido de canciones. Ya dije que la gran mayoría de los textos antiguos que han llegado a nosotros son esas estrofitas, que tienen por lo común dos o tres o cuatro versos. Pero aquí, como veremos, se plantea ya en muchos casos el problema que nos interesa abordar: ¿qué es en esta poesía un “verso”? Un poemita como

Agora que soy niña quiero alegría,
que no se sirve Dios de mi monjía. (NC 207)

¿son dos versos o son cuatro versos? ¿O acaso son tres? Escrito en dos versos, respetamos la estructura sintáctica y semántica del poemita; en cuatro versos, rompemos esa estructura; en tres versos respetamos al menos la integridad de “que no se sirve Dios de mi monjía”. Obsérvese de una vez que en cada caso leemos la estrofitita de manera diferente: en “Agora que soy niña quiero alegría” el énfasis recae en “quiero alegría”, mientras el complemento temporal, “Agora que soy niña”, queda como en un segundo plano; en

Agora que soy niña
quiero alegría,

al hacer una breve pausa después de “niña”, subrayamos más el comienzo, equilibrándolo con el “quiero alegría” y marcando más fuertemente la rima “niña-alegría”, que en el otro caso queda un tanto oscurecida, por aparecer dentro de un mismo verso. Y si cortamos después de “Dios”:

Agora que soy niña
quiero alegría,
que no se sirve Dios
de mi monjía.

acentuamos mentalmente la palabra “Dios”, a contracorriente con la sintaxis y con el sentido. Las tres posibilidades se han dado en antologías y estudios; pero ha prevalecido la tendencia a escribir esta cancioncita, como muchas otras, en cuatro versos cortos. No se trata ahora, por cierto, de ver cuál manera de escribir una canción es la más adecuada —ya volveremos sobre tal cuestión—, sino de asomarnos al efecto que en cada caso tiene, o puede tener, la escritura sobre nuestra lectura del texto. Veamos otro ejemplo:

¿Escribiremos en dos versos

Mal ferida va la garza enamorada,
sola va y gritos daba,

o en tres versos,

Mal ferida va la garza
enamorada,
sola va y gritos daba. (NC 512 A y B),

como en el siglo XVI la transcribió Gil Vicente (o su editor) y, tras él todas las antologías? Nuevamente, nuestra lectura —en voz alta o silenciosa— será distinta en cada caso. Separando “enamorada” en un verso aparte, cortando después de “garza”, le damos un énfasis mayor al adjetivo y, acá también, subrayamos más la rima, “garza-enamorada”.

Antes de seguir adelante, debemos dejar claro que no toda la antigua lírica popular nos plantea este dilema de distribución en versos. En los abundantes casos en que se trata claramente de un dístico no hay nada que discutir a este respecto. Muchos dísticos son isométricos, conformados por dos versos, ya de 8 sílabas, ya de 6, de 7, de 10, o de 9 sílabas, como:

Soliades venir, amor,
agora non venides, non. (NC 574)

En muchos casos los dos versos no riman:

¡Ay, cómo tardas, amigo!
¡Ay, cómo tardas, amado! (NC 572)

A menudo se da una desigualdad métrica, ya porque el primer verso es más largo:

Herida cayó la cierva
en la floresta. (NC 509)

De mi amor querría saber
si me quiere bien. (NC 295)

Ya porque es más largo el segundo verso:

Aunque yo quiero ser beata,
el amor, el amor me lo desbarata. (NC 214)

En todos estos casos se trata, sin duda alguna, de un poemita de dos versos, tengan la medida que tengan y rimen —con rima asonante o consonante— o no rimen (A menos que consideremos la posibilidad, no descartable, de cantares que consten de un solo verso, con o sin rima doble: “Herida cayó la cierva en la floresta”).

En los cantarillos transcritos como tercetos, que son muchos menos que los dísticos, hay casos clarísimos de división en tres versos, aun cuando el primero no rime:

Si la noche hace oscura,
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo? (NC 573)

Pero a poco que caminemos por el *corpus*, ya empezamos a dudar si está bien escrita en tres versos otra famosa canción, emparentada por su tema con la anterior:

Estas noches atán largas
para mí
no solían ser ansí. (NC 585 A)

La forma en que aparece escrita en las fuentes, antiguas y modernas, en tres versos, origina un corte después de “largas” y viene a interrumpir el flujo rítmico binario de lo que también sintáctica y semánticamente es una sola unidad: “Estas noches atán largas para mí”. Separado visualmente de lo que lo precede, el “para mí” se presenta como un apéndice, casi sólo necesario para la rima: además no queda muy claro si va con el primer verso o con el que sigue: “para mí no solían ser ansí”.⁶

Otro ejemplo:

De iglesia en iglesia me quiero yo andar,
por no mal maridar.

La división en dos versos sería la “natural”, la que reflejaría más fielmente el ritmo ternario de la primera parte y su unidad sintáctica, pero se escribe siempre en tres versos, interrumpiendo con ello ese ritmo ternario:

De iglesia en iglesia
me quiero yo andar,
por no mal maridar. (NC 215 B)

En cuanto a las cuartetos, más abundantes que los tercetos, pero menos que los dísticos, hay muchos casos en que los cuatro versos se separan claramente. Véase esta copla, poco conocida, en que riman los versos de dos en dos:

⁶ La música del *Cancionero de Upsala* descarta tal posibilidad, que el conocimiento de este tipo de poesía nos lleva a eliminar de antemano, porque cuando se escriben en tres versos poemitas con un segundo verso más breve, éste siempre va unido semánticamente al primero. Por eso no me suena a popular el cantarcillo que Menéndez Pidal sí consideraba como tal: “Ay, triste de mi ventura, / que el vaquero / me huye porque le quiero” (1920, 294).

—¿Por qué lloras, moro?
—Porque nació lloro.
—¿Por qué lloras, di?
—Lloro porque nació. (NC 865)

O ésta, que tiene la misma característica:

—Digas, morena garrida,
¿cuándo serás mi amiga?
—Cuando esté florida la peña
d’una flor morena. (NC 703)

O sea, que la rima puede ser factor esencial en la delimitación de los versos; aunque no lo es siempre: en más de una ocasión la rima se da dentro de un mismo verso, como una forma de armonía vocálica (“menina da mantellina”, NC 98 B; “agora que estoy sola”, NC 583 B; “la de Pedro borreguero”, NC 239).

Pero puede la cuarteta tener la rima habitual, en los versos pares, y estar también constituida, dada su construcción sintáctica, por cuatro versos:

Caminá, señora,
si queréis caminar;
pues que los gallos cantan,
cerca está el lugar. (NC 1010)

Nuestras dudas surgen sobre todo cuando los versos 2 y 4 son más breves que los otros dos, como en este famoso cantarcito:

Aquel pastorcico, madre,
que no viene
algo tiene en el campo
que le duele. (NC 568 A)

Todas las ediciones y antologías han publicado la canción en esta forma: en cuatro versos. Pero podríamos escribirla en dos:

Aquel pastorcico, madre, que no viene
algo tiene en el campo que le duele.

En ésta última forma se respeta más la sintaxis; en la otra, en cambio, se subraya el paralelismo entre “que no viene” y “que le duele”.

Un caso parecido a éste es el de

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada cual
como puede. (NC 296)

Escrito así, se rompe, nuevamente, la sintaxis, pero se subraya el paralelismo entre “cómo duerme” y “como puede”. En este caso, hay versiones escritas en dos versos, y aún en tres:

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada cual como puede.

Aquí se subraya la rima asonante de “tiene”, “duerme”, “puede” y se mantiene la integridad sintáctica de la última parte. O bien:

Quien amores tiene ¿cómo duerme?
Duerme cada cual como puede.

Esta última versión resulta interesante porque pone más al descubierto el carácter de pregunta-respuesta y a la vez subraya el ritmo binario de los versos. Este poemita fue musicado por el gran compositor extremeño-andaluz Juan Vásquez. Oyendo

la música (polifónica) de esta composición, se ve claramente que Juan Vásquez concibió la canción en cuatro versos:

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada cual
como puede,

pues en la melodía, cantada por el tiple, “quien amores tiene” es igual a la de “duerme cada cual”, y la de “cómo duerme”, ascendente, se corresponde con la de “como puede”, descendente, y ambos segmentos tienen en parte idéntico ritmo. Esta concepción de la coplita pudo haber surgido también de su paralelismo métrico —6+4, 6+4 sílabas—, que pasa desapercibido en nuestras otras dos versiones, la de tres y la de dos versos.

El examen de la música que se conserva de la antigua lírica popular —la cual, por desgracia, todavía no ha sido reunida— posiblemente lleve a resultados parecidos, o sea, que cancioncitas como la citada “se concebían” en versos cortos. ¿Por qué? Pienso que es por la tradición de la poesía culta contemporánea, porque así, en versos cortos, era como se concebían y se escribían las composiciones de la lírica cortesana desde el siglo XV.

Recordemos lo que dije sobre la lírica culta de los Siglos de Oro: los textos se escribían, aunque luego fuera frecuente memorizarlos y recitarlos o cantarlos; es decir, que estaban sobre el papel y, a diferencia de lo que ocurría con la lírica popular en la Edad Media, no sólo se oían, sino que también *se veían*. Si no me equivoco, el hábito gráfico de escribir los poemas de la lírica culta creó un hábito visual, el hábito de *ver* la poesía lírica escrita en versos no muy largos. Creo, pues, que esta costumbre visual condujo a una concepción generalizada de escribir —y de musicalizar— la poesía popular a la manera de la poesía cortesana, o sea, en versos más bien breves, y esta concepción sería luego adoptada por la mayoría de las antologías y de los estudios modernos, salvo el primero de ellos. En efecto, el libro de Pedro

Henríquez Ureña adopta en ocasiones la escritura en versos largos, la cual, como hemos visto, suele respetar más el ritmo, la sintaxis y el sentido de las cancioncitas. El hecho es que no son pocos los casos en que la división en versos cortos falsea el carácter de los textos.

Las fuentes antiguas y las antologías modernas dividen en cuatro versos la canción

Los ojos de la niña lloran sangre;
ahora venirá quien los acalle.

O sea:

Los ojos de la niña
lloran sangre;
ahora venirá
quien los acalle. (NC 437)

Éste es, a mi ver, un caso claro de escritura distorsionada por un prejuicio gráfico: nuestros antepasados y nosotros hemos opuesto resistencia a la escritura de versos un poco largos, tratándose de canciones líricas populares. Una resistencia no consciente, pero que sale a flote cuando vemos escrito, para citar un ejemplo:

¿Con qué la lavaré la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré, que vivo mal penada? (NC 589 A y B)

Así escribió esta canción Henríquez Ureña; los antologistas, en cambio, hemos tendido todos a los versos cortos. Con esto se ha llegado a alterar la estructura de más de un poemita. Cito otros ejemplos:

Ya florecen los árboles,
Juan:
mala seré de guardar.

Bastó que los dos versos más largos fueran octosílabos para que se separara el “Juan” en un “verso” aparte (de escasas dos sílabas), rompiendo con ello el ritmo uniformemente ternario de lo que deben ser *dos* versos:

Ya florecen los árboles, Juan,
mala seré de guardar. (NC 460)

Un caso análogo:

¡Quién vos había de llevar, ojalá!
¡Ay, Fatimá! (NC 458)

El “ojalá” se ha escrito en verso aparte, como si se tratara de una composición con verso de pie quebrado, interrumpiendo el ritmo “de gaita gallega”.

El fuerte ritmo ternario, de principio a fin, debería hacernos escribir también en dos versos, y no en tres, el cantarcito de Gil Vicente:

¿Cuál es la niña que coge las flores,
si no tiene amores? (NC 10)

Igualmente, la sintaxis y el sentido invitarían a escribir en dos versos —muy largos— la siguiente:

Gentil caballero, dédesme hora un beso,
siquiera por el daño que me habéis hecho. (NC 1682)

Pero las antologías modernas la escriben en cuatro versos cortos.

Esta última canción tiene en su segunda parte ritmo de seguidilla, con un hemistiquio (o verso) más largo que el que le sigue: “siquiera por el daño” (7 sílabas) “que me habéis hecho” (5 sílabas). Precisamente, las seguidillas resultan ser muy im-

portantes para nuestro planteamiento aquí. ¿Por qué? Porque cuando, muy a fines del siglo XVI, se desató la moda de las seguidillas que se cantaban en serie (Frenk, 1965), se escribían y se imprimían en dos versos largos, y luego esta escritura fue la predominante durante varias décadas.

El viento me trae rosas y flores,
pero no los suspiros de mis amores. (NC 2479)

El sol y la luna quedan ñublados
cuando alza mi niña sus ojos claros. (NC 2399)

Cuando mi morenita su cuerpo baña,
sirvele de espejo el cristal del agua. (NC 2417)

Así, en dos versos, se sentían las seguidillas, incluso cuando, por excepción, el verso largo se dividía claramente, por la sintaxis, por el sentido, por el ritmo, en dos hemistiquios:

Cabellicos de oro, cuerpo delgado,
tus manos son nieve, tu pecho mármol. (NC 2313)

Vi tus bellos ojos, nunca los viera,
que hechizos me dieron y adormideras. (NC 2528)

Todos estos ejemplos figuran en un cuadernillo del año 1597 y han sido tomados de mi trabajo sobre la seguidilla (Frenk, 1965: 255). Ahí escribí: "A todas luces, en esas primeras seguidillas la unidad es el verso largo, de once o doce sílabas" (256). Estamos en los comienzos de un nuevo género de poesía oral, cantada y bailada, que por algún tiempo queda al margen de la poesía que podemos llamar "canónica", aun cuando en sus comienzos se trata de poesía no propiamente popular, sino semi-popular-semiculta. Las seguidillas en series, si acaso se ponían por escrito, era en manuscritos, y cuando se imprimían aparecían en cuadernillos baratos, "de cordel" (Frenk, 1965: 252, 254).

Cuando las seguidillas se imprimen en colecciones "de más peso", no se presentan en series, sino usadas como estribillo de letras y romancillos; asimiladas a la poesía al uso, aparecen ya escritas en versos cortos. Para dar una idea de esta otra presentación de las seguidillas, citaré el curioso y desconocido estribillo en forma seguidillesca y tema eucarístico que fue puesto en música en Puebla en 1615, por el maestro de capilla de la catedral, el portugués Gaspar Fernández, y que figura en su extenso y admirable cancionero polifónico religioso, conservado en la catedral de Oaxaca; dice así:

¿No es gracioso el donaire
que tiene el cura,
que se almuerza un cordero
y dice que ayuna??

Las seguidillas acabaron folclorizándose, y hoy en día las encontramos cantadas por todas partes en el mundo hispánico. En México hay pocas, no tienen ese nombre, e incluso pierden a veces su forma característica.⁸ Las encontramos —ya importadas de España, ya creadas en México— en ciertos sonos específicos, como el "Cielito lindo", "La bamba", "La manta". Una muy linda del "Cielito lindo" es la bien conocida

De domingo en domingo
te vengo a ver:
¡cuándo será domingo
para volver...!

⁷ Con mi ayudante, Pilar Morales, preparo la edición crítica de los textos poéticos del *Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)*. La seguidilla citada aparecerá en el número 216 de esa edición. Por otra parte, va publicándose por entregas la edición de la música, hecha por Aurelio Tello y hermosamente editada, cuyo primer volumen (de 5 planeados) acaba de aparecer en estos días, con el con el nombre de *Cancionero musical de Gaspar Fernández* (México: CINIDIM, 2001).

⁸ Existe ahora un estudio sobre las seguidillas cantadas actualmente en México, que no tardará en publicarse. Se trata de la tesis de Licenciatura para la UNAM de Raúl Eduardo González (2000), intitulada *La seguidilla folclórica de México*.

Por la estructura sintáctica de sus dos oraciones, bien podría escribirse en dos versos; pero eso ya no se hace: desde el segundo tercio del siglo XVII las seguidillas se escriben siempre en cuatro versos. Desde entonces, su métrica tendió a regularizarse en el esquema 7+5+7+5 y su escritura, en los versos cortos que entonces exigía la poesía lírica de tipo popular.

Por último, es necesario señalar que, además de la influencia que la escritura ejerce sobre nuestra percepción de los poemitas, la manera de distribuir sus versos tiene otra implicación importante: de ella depende nuestra apreciación de la métrica de toda esa poesía. Si prescindimos de la escritura que se ha hecho canónica y nos atenemos, de manera sistemática, a lo que nos dicen el ritmo, la sintaxis y el sentido de los poemitas, aumentará enormemente la cantidad de dísticos y disminuirá correlativamente el número de estrofas en las otras combinaciones. Ni qué decir tiene que al mismo tiempo cambiará la noción que tenemos ahora, como lectores y como estudiosos, del ritmo y del estilo de todo ese valioso conjunto de pequeños poemas medievales y renacentistas.

Bibliografía

- ALÍN, José María, 1968. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- CFM. *Cancionero folklórico de México*. Coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1980 y reediciones.
- FRENK, Margit, 1952. "Sobre los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez" (*NRFH* 6: 33-56). En Frenk, 1978, 175-203.
- , 1965. "De la seguidilla antigua a la moderna" (1965). En Frenk, 1978, 244-258.
- , 1969. "Problemas de la antigua lírica popular" (1969). En Frenk, 1978, 137-153. [Especialmente, 148-151].
- , 1971. *Entre folklore y literatura (Antigua lírica hispánica)*. México: El Colegio de México. [2ª ed. 1984].

- , 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- , 1980. "Configuración del villancico popular renacentista". En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon y Evelyn M. Rugg. Toronto: University, 1. 281-284.
- , 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia. ["2a. ed." 1990].
- , 1997. *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- , en prensa. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. UNAM / El Colegio de México.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1920. "La primitiva poesía lírica española". En *Estudios literarios*. Madrid: Atenea, 251-344.
- , 1951. "Sobre primitiva lírica española". En *De primitiva lírica española y antigua épica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Col. Austral, 115-128.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana*. 2a. ed. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- , 1961. *La poesía castellana de versos fluctuantes*. En *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Universidad, 9-250.
- NC. Ver Frenk, *Nuevo corpus...*
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.