
IMPRESOS VS. MANUSCRITOS Y LA DIVULGACIÓN DE LA LÍRICA DE TIPO POPULAR EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

MARGIT FRENK
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Quisiera dedicar este artículo a don Antonio Rodríguez Moñino y a Eugenio Asensio. Ambos fueron, durante años, mis guías, mis maestros generosísimos y, sobre todo, amigos entrañables a los que recuerdo como si los tuviera enfrente.

ME PROPONGO abordar aquí un aspecto de la antigua lírica de tipo popular que, curiosamente, no había sido tratado hasta ahora: el carácter impreso o manuscrito de las fuentes que, de un modo u otro, dieron acogida a aquellas cancioncitas durante los siglos XVI y XVII. Con ese enfoque he explorado el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, publicado en México en el 2003, y debo decir de entrada que en mi recorrido me he encontrado con sorpresas, con cosas que no hubiera sospechado. Pero antes que nada, debo decir también que la manera misma de abordar la cuestión me creó problemas.

¿De qué se trataba en esta exploración? ¿De averiguar la índole, manuscrita o impresa, de *todas* las muchísimas fuentes utilizadas en el *Nuevo corpus* o, digamos mejor, de todos los diferentes tipos de fuentes, incluyendo, entre otras, las importantísimas colecciones de refranes, los diversos tratados y obras tan importantes como el *Tesoro* de Covarrubias? ¿O solo se trataba de explorar aquellos tipos de fuentes, impresas y manuscritas,

que realmente pudieron contribuir en aquel entonces a divulgar por los ambientes cortesanos y urbanos la antigua lírica popular?

En la duda, opté por atender a lo que pensé que aquí más importaba, que era, en efecto, determinar cuáles fuentes pudieron –en teoría– contribuir mayormente a una divulgación generalizada de las viejas cancioncitas y también a las imitaciones que proliferaron durante los siglos xvi y xvii. Un estudio así tenía que limitarse a las obras y colecciones que recogieron textos poéticos y a los libros de música profana que se inspiraron en melodías de las canciones populares.

He dicho que los cancioneros poéticos y musicales «pudieron contribuir a divulgar» la lírica de tipo popular, porque, sin duda, la divulgación de cancioncitas medievales desde el Renacimiento y la de muchísimas de las que entonces surgieron a imitación suya se debió, más que nada, a su trasmisión oral, a la memorización y al canto. Y, desgraciadamente, esta dimensión, fundamental, de la cuestión está casi siempre fuera de nuestro alcance. Y fuera de nuestro alcance está igualmente la divulgación, también importantísima, a través de obras teatrales: farsas, autos, comedias, entremeses, bailes, mojigangas, desde Gil Vicente hasta Calderón y Moreto, divulgación que básicamente partiría de representaciones teatrales, con independencia de los textos manuscritos e impresos.

Limitado así el repertorio de las fuentes, el panorama es, sin embargo, muy amplio. El de las obras poéticas –que hay que restringir, claro, a las poesías en metros menores– nos enfrenta con el enorme, casi inconmensurable, universo de los cancioneros colectivos y, en mucha menor medida, con manuscritos e impresos que llevan nombre de autor. Porque –no está de más recordarlo– las cancioncitas de tipo popular sirvieron de estribillo a multitud de poesías –villancicos, romances, ensaladas– en estilos diferentes del popular medieval, poesías que se presentaban las más veces como anónimas y que se encuentran esparcidas por buena parte del repertorio poético de la época. Y esto último ocurrió también con las seguidillas, originalmente semi-populares por su estilo, que, desde fines del siglo xvi, se cantaron en series y alcanzaron una enorme divulgación, que ha llegado hasta nuestros días. Por otro lado, aunque menores en número, son fundamentales para nuestro objeto las colecciones de música polifónica del siglo xvi y del xvii y los libros para vihuela y voz sola, del xvi.

Comencemos por esos libros de música, y no solo porque son menos numerosos, sino ante todo porque, a mi entender, fueron los músicos los que lanzaron, por así decir, la moda de las cancioncitas tradicionales en las cortes de fines del siglo xv y comienzos del xvi y en parte sostuvieron esa moda durante muchas décadas. ¿En qué medida, pues, la índole, ya

manuscrita ya impresa, de las obras de música pudo tener que ver con la difusión –o no– de lo que había sido la lírica tradicional de la Edad Media y de sus imitaciones posteriores?

Llama la atención que la primera gran fuente de esas canciones –después del rico pero más reducido *Cancionero musical de la Colombina*, de fines del siglo xv– fue el *Cancionero musical de Palacio*, manuscrito elaborado en la corte de los Reyes Católicos, según Romeu Figueras entre 1505 y 1521, y que permaneció inédito hasta fines del siglo xix. Las más de 400 piezas musicales de esta gran recopilación son de carácter polifónico, para tres o cuatro voces, y fueron compuestas por músicos profesionales y destinadas generalmente a ser cantadas por cantores también profesionales. En su música es evidente en muchos casos la influencia de melodías y ritmos populares. En cuanto a los textos poéticos, aparecen ahí, entremezcladas con poesías de estilo cortesano, multitud de cancioncitas de evidente tradición popular medieval –unas 170–, algunas de ellas con sus glosas o desarrollos del mismo estilo y origen y otras muchas glosadas en el estilo cortesano de la época.

Se pregunta uno ¿quiénes, aparte de los caballeros y damas de la corte, pudieron llegar a oír esa música palaciega y en qué medida se la conoció también en otras esferas? O sea, ¿qué grado de difusión pudieron llegar a tener, fuera del ámbito palaciego, las canciones de tipo popular recogidas en ese cancionero manuscrito y tenerlo a través de él y de la ejecución musical de sus piezas?

Al estudiar los textos del *Nuevo corpus* procedentes del *Cancionero musical de Palacio*, encontramos cosas interesantes. Por una parte, hay unos 32 cantares con glosa popular y, sin duda, antigua, que únicamente figuran en ese cancionero, sin que nos hayamos topado con mención alguna de ellos en fuentes contemporáneas o posteriores. Casi todos son muy conocidos actualmente, gracias a antologistas que espigaron el *Cancionero musical de Palacio*: «Mano a mano los dos amores», «De Monzón venía el mozo», «No querades, fija, | marido tomar», «Meu naranjedo non ten fruta», «Ell amor que me bien quiere», «So ell encina, encina», el tan arcaico «Por vos mal me viene», «Miño amor, dexistes ¡ay!», el maravilloso «Al alba venid, buen amigo», «Quién vos había de llevar, ojalá», «Ay, que non ay, mas ay, que non era», «Aquel gentilhomme, madre», «Quien tal árbol pone», «Paséisme ahora allá, serrana», «Buen amor, no me deis guerra», «Rodrigo Martínez». Y junto a estos, los muchos cantares algo extensos con glosa popular humorística que sólo se conservan, igualmente, en el *Cancionero musical de Palacio*, como las que tratan de mujeres borrachas y perezosas o muy amigas de los placeres sexuales, etcétera.

Cuesta trabajo pensar que de todos esos poemitas, que hoy nos deleitan, se nos conserve escrita esa única versión del manuscrito de Palacio y que, más allá del ambiente palaciego, no parezcan haber tenido en su tiempo ninguna divulgación fuera del ámbito en que los cantarían desde antiguo la gente del pueblo. En algún caso, excepcional, se ha encontrado una de esas canciones —«Viejo malo en la mi cama | por mi fe, no dormirá» (NC 1735)— en colecciones de cantares sefardíes del siglo xvii y también citada, en el xvi, por Camões¹. En algún otro, igualmente excepcional, se ha descubierto un testimonio de nuestro tiempo; así, de «Entra mayo y sale abril» (NC 1270 B), con su glosa, se canta hoy una versión a lo divino en Asturias, mencionada por José María Alín; así también «Gritos daban en aquella sierra» (NC 191) se ha recogido de boca de cantores portugueses, con su misma forma de villancico, aunque igualmente vuelta a lo divino: «Naquela serra nasce uma estrela: | oh, minha mae, deixa-me ir a ve-la. || Naquela serra erguida | etava a Virge-Maria...». Estos testimonios nos están diciendo que canciones polifónicas de comienzos del siglo xvi se basaron, efectivamente, en cantares tradicionales, que luego han pervivido hasta nuestros días, sin haberse difundido completas por ambientes cortesanos y urbanos del xvi y el xvii.

Todavía podría ocurrir, claro está, que se encontraran testimonios renacentistas de divulgación de todo un villancico popular, como ha pasado con la hoy famosa canción de las «Tres morillas». También ella solo aparece transcrita, con su arcaica glosa paralelística y encadenada, en el *Cancionero musical de Palacio* (NC 16 B). Pero gracias a Eugenio Asensio supimos que la canción circulaba por ahí, con esa misma glosa, pues existe la versión a lo divino del alocado fraile franciscano Pedro de Orellana, quien la elaboró a mediados del siglo xvi en la cárcel inquisitorial de Cuenca, donde se conserva, manuscrito, su interesantísimo cancionero. Por cierto, que la canción de las «Tres morillas» también sobrevive hoy en la tradición oral portuguesa, en una versión paralelística extraordinariamente parecida al texto antiguo: «As meninas todas, três Marias, | foram-se a colher as andrinas. || As meninas todas, três Joanas, | foram-se a colher as maçanas. || Quando lá chigaram, acharam-nas colhidas, | quando lá chigaram, acharam-nas talhadas».

1. Con la indicación NC remito al número de la composición en mi *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México: UNAM, El Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 2003. Ahí podrá encontrarse toda la documentación que en este trabajo presento resumida, lo mismo que la Bibliografía correspondiente.

Ante la ausencia de pruebas de este tipo para las otras cancioncitas citadas que tienen glosa popular, debemos quizá preguntarnos si lo que impidió que circularan fue el carácter manuscrito de la fuente. Sin embargo, no parece ser ese el caso, porque resulta que la mayoría de los cantar-citos *sin* glosa de tipo popular incluidos en el *Cancionero musical de Palacio* –unos 40– sí aparecen en otras fuentes contemporáneas, y cabe suponer que en su difusión pudieron intervenir de algún modo los músicos palaciegos y quizá el manuscrito mismo. De hecho, su música parece haber influido en la de otros cancioneros polifónicos contemporáneos o algo posteriores, todos ellos también manuscritos. E incluso en ciertos cancioneros manuscritos no musicales de aquellos años, como el del British Museum, el de Évora o el ya mencionado de Pedro de Orellana o las poesías de Sá de Miranda o los folios anexos al *Cartapacio de Pedro de Padilla*. Muchos de ellos coinciden con el de Palacio en ciertas composiciones con estribillo de tipo popular. Esa coincidencia, repito, podría no ser casual. Y en todo caso nos está probando, muy a las claras, que el carácter manuscrito de aquellos cancioneros musicales y poéticos no está, como pudimos haber pensado originalmente, en relación directa con la divulgación o no de sus materiales.

Pero veamos qué ocurre con los cancioneros polifónicos que contienen cantares de raigambre popular que *sí se imprimieron* en ese siglo xvi. Los únicos fueron los dos, espléndidos, de Juan Vásquez, publicados respectivamente en Osuna (1551) y Sevilla (1560), el llamado *Cancionero de Upsala*, editado en Venecia en 1556, y los Madrigales de Pere Alberch Vila, de Barcelona, 1561. Nos consta que varias composiciones de Juan Vásquez y del *Cancionero de Upsala* se conocía ya años antes de su publicación, o sea, que primero deben de haber circulado manuscritas².

De los *Villancicos y canciones* de Juan Vásquez y de su *Recopilación de sonetos y villancicos* subsiste, al parecer, un solo ejemplar, el de la Biblioteca de Bartolomé March. Sin embargo, muchos de sus maravillosos cantares tradicionales, casi todos con glosas populares, han gozado de amplia divulgación en nuestros días. Se pensaría que esas composiciones,

2. Igualmente circularon manuscritas las *ensaladas* polifónicas, cuajadas de cantar-cillos populares, de Mateo Flecha el Viejo, de hacia 1540, sólo impresas 40 años después y en Praga. Dos manuscritos de la Biblioteca de Cataluña, de fines del siglo xvi, conservan ensaladas de Mateo Flecha el Viejo y de su escuela. Su influencia es patente, por ejemplo, en el dramaturgo y poeta novohispano Fernán González de Eslava (1534?-1599), quien las imitó, con mucho tino, en ensaladas tan «mexicanas» como la de «El tiánguez» y la de «El Gachopín», impresas en México, póstumamente, en 1610.

por hallarse impresas, lograron una mayor difusión en su tiempo. Pero ello no es así. La mayoría de sus textos no está en fuentes poéticas, y cuando algunos figuran en otras fuentes musicales es, casi siempre, porque la música de Juan Vásquez fue copiada y también adaptada para vihuela y voz sola en obras que mencionaré enseguida³. Así que lo mismo que ocurrió con los hermosos villancicos del *Cancionero musical de Palacio* que no han aparecido en ninguna otra fuente, sucede décadas después con canciones bellísimas musicadas por Juan Vásquez y esas sí, impresas: «Ya florecen los árboles, Juan», «En la fuente del rosel | lavan la niña y el doncel...», «Salga la luna, el caballero», «De las dos hermanas, dose», «Por vida de mis ojos, | el caballero», «No tengo cabellos, madre, | mas tengo bonico donaire», «Morenica me era yo, | dicen que sí, dicen que no», «¿Agora que sé de amor | me metéis monja?», «Gentil caballero, | dédesme hora un beso» y tantas otras. Lo mismo ocurre con varios hermosos villancicos, también de glosa tradicional, que figuran en el *Cancionero de Upsala*⁴. O sea, que la divulgación de las letras de esas canciones con estribillo y glosa —que hoy nos entusiasman— fue en su tiempo tan escasa o tan nula en el caso de cancioneros musicales impresos como en el de los manuscritos.

La explicación de esto podríamos hallarla probablemente en que tanto los libros de música impresos como los manuscritos circulaban sobre todo en reducidos ámbitos cortesanos. Y este es el caso, asimismo, de los siete libros impresos destinados a enseñar a cantar y a tocar la vihuela a las damas de la aristocracia: los del valenciano Luis Milán (1536), de Luis de Narváez (1538), Alonso de Mudarra (1946), Enríquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554) y el tardío *Parnaso* de Esteban Daza (1576). La música de varios villancicos tradicionales que figuran en ellos es la que Juan Vásquez había compuesto, años antes de su publicación.

En otras palabras, los libros de música impresos del siglo XVI, que contienen tantos cantares de carácter tradicional con glosas del mismo

3. Son sobre todo libros de música los que incluyen letras musicadas también por Juan Vásquez: el *Cancionero de Upsala*, los *Madrigales* de Vila, el *Parnaso* de Esteban Daza.

4. «Ay, luna que reluces», «Vi los barcos, madre», «Decilde al caballero | que non se queje»; y también algunas, sin glosa popular, tan conocidas hoy como «Estas noches atán largas | para mí» y «Si la noche hace oscura». Pero el *Cancionero de Upsala*, que Romeu Figueras relacionó con la corte del duque de Calabria, contiene más estribillos populares recogidos igualmente en otras fuentes.

tipo, no llevaron a la divulgación de esos poemitas por las ciudades españolas y portuguesas del Renacimiento. En cambio, observamos que los estribillos populares con glosa culta contenida en esos mismos libros sí tuvieron más fortuna, sin que, al parecer, influyera en ello el carácter impreso de las obras musicales. De hecho, esos estribillos populares con glosa culta suelen encontrarse también en los varios cancioneros polifónicos manuscritos del siglo xvi, más abundantes que los impresos en estribillos de tipo popular con glosa culta: los cancioneros musicales *de Barcelona*, *de Lisboa*, *de Elvas*, el *Masson 56*, el *Valenciano*... Y en esto, los libros de música coinciden con las colecciones contemporáneas de poesía en metros menores, tanto manuscritas como impresas.

Lo más común de todas esas fuentes poéticas es que incluyan principalmente composiciones en forma de villancico, y las de estribillo de tipo popular alternan con las de estribillo de tipo cortesano, sin que haya una separación tajante entre ambas. No parece haber habido, en los recopiladores y en los receptores de esas poesías, una conciencia clara de que se trataba de estribillos de diferentes estilos.

Antes de pasar a los cancioneros poéticos, un breve repaso por los libros de música polifónica del siglo xvii que contienen, en mayor o menor medida, textos de tipo popular. Casi todos esos libros son manuscritos: el *de Turín*, *Tonos castellanos*, el de *Sablonara*, *Romances y letras*, el novohispano *de Gaspar Fernández (o de Puebla-Oaxaca)*, el de *Olot*, *Tonos humanos* y, ya en la segunda mitad del siglo, las *Villanelle di più sorte*, etcétera. Y aun hay que añadir los muchos cancioneros italianos manuscritos que incluyen cifras para guitarra, riquísimos muchos de ellos en composiciones con estribillo popular⁵. Frente a ellos, sólo conozco tres libros de música españoles impresos en el siglo xvii, que contienen cantarillos de tipo popular: la breve obra polifónica de Juan Araniés, el *Parnaso* de Pedro Rimonte y, el más importante para nosotros, el método para guitarra de Luis de Briceño; los tres se publicaron fuera de España.

Pero ya es hora de que nos enfrentemos al complejo panorama de los cancioneros poéticos –sin música– que contienen cantarillos populares antiguos e imitaciones posteriores. Anticipemos que en todos ellos es sumamente raro encontrar glosas de origen medieval; lo que predomina es el estribillo popular con glosa culta (que puede ser de varios tipos);

5. Me refiero a cancioneros como los de la Biblioteca Estense, de Módena; de la Biblioteca Riccardiana, de Florencia; varios de la Vaticana (los códices Boncompagni, reg. lat 1635, Chig. L., VI.200, 2882 y 3096); el de Franco Palumbi, de Verona. Varios de ellos han sido estudiados en años recientes por María Teresa Cacho.

algo menos, los cantarcitos insertos en *ensaladas* y, a partir de 1580, también ciertos estribillos de romances nuevos y de las que he llamado *letrillas romanceadas*, o sea, las letrillas cuyas estrofas van configurando un romance o romancillo.

Como es bien sabido, hay una enorme cantidad de cancioneros poéticos manuscritos, de modo que sólo mencionaré aquellos que contienen un mínimo de ocho cantarcillos de tipo popular. Veamos primero, rápidamente, los anteriores a 1580. De comienzos del siglo xvi son el llamado *Cancionero del British Museum*, el catalán *Cançoneret Rovirola*; bastante posteriores, los portugueses *de Évora* y el *de corte e de magnates*, el de Wolfenbüttel, el *Toledano*, el *Sevillano de Nueva York* (estos dos últimos, riquísimos); el *Cancionero de jesuitas* (que fue de don Antonio Rodríguez Moñino). De la Biblioteca Real, el manuscrito 531 o *Cartapacio de Morán de la Estrella*; el 961; el 1577 o *Cartapacio de Pedro de Lemos*; el 1579 o *de Pedro de Padilla*, el 1580. De la Biblioteca Nacional de Madrid, el 3168 o *de Jhoan López*; el 3924 o *de Pedro de Rojas* y los números 2621, 5593, 17556. A caballo entre los dos siglos y del siglo xvii, hay varios italianos: el *Cancionero classense*, el *de Florencia*, el *Romancero de la Brancacciana*; y de España, el *Romancero de Barcelona*, el *Cartapacio de Pedro de Penagos* (de la Biblioteca Real); el riquísimo manuscrito 3915 o *de Jacinto López*, de la Nacional, y de ésta también, el abundante manuscrito 3700 y los manuscritos 3685, 3890, 3913, 3985, 17557, 22028. De la Biblioteca Nacional de París, los manuscritos 307 y 372; de la British Library, el 10328 y el tardío *Cancionero judío de Amsterdam* (según mi denominación), de 1683; de Barcelona, *Jardí de ramelleres*, recientemente descubierto por Kenneth Brown.

Frente a la gran masa de cancioneros colectivos manuscritos –y solo he mencionado unos cuantos de los que aparecen en el *Nuevo corpus*–, ¿cuáles son los cancioneros impresos que contienen un mínimo de ocho cantarcitos populares? Es fácil enumerar los anteriores a 1580: el *Espejo de enamorados* (antes de 1540), la *Silva de varios romances* de 1550, la de 1552 y la de 1561; el *Cancionero general*, en la edición de 1557. Sobresale el *Cancionero llamado Flor de enamorados*, de Barcelona, 1562, reimpresso repetidas veces durante el siglo xvii y muchos de cuyos poemitas alcanzaron amplia divulgación. Finalmente, la *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos*, de Zaragoza, 1578. No son muchos, en verdad.

A partir de 1580 aumenta considerablemente el número de cancioneros impresos, desde la *Flor de varios romances nuevos y canciones*, de 1589: son algunos de los «Quadernos de varios romances» y de las *Flores* y los *Ramilletes de romances* que desembocan en el *Romancero general* de

1600, y sus varias reediciones. A ellos hay que añadir impresos como el *Jardín de amadores*, de 1611, y dos muy importantes: el *Laberinto amoroso*, de 1618, y la *Primavera y flor de los mejores romances*, de 1621, con su Segunda parte, de 1629. Sin duda, cancioneros impresos como la *Flor de enamorados* en el xvi y en el xvii, el *Laberinto amoroso* y la *Primavera y flor* contribuyeron a la difusión urbana de villancicos, letrillas, romances, ensaladas que llevaban estribillos populares y de ese modo, a los cantar-citos mismos. Constituirían un apoyo más, junto a los cancioneros manuscritos, para la lectura y memorización y oralización de textos cuya música era conocida.

Sorprenderá quizá que no haya yo mencionado hasta ahora, entre los impresos, los pliegos sueltos poéticos. La razón es que la gran mayoría de los que contienen villancicos con estribillo de tipo popular sólo imprimen dos o tres de ellos y en un lugar, como es sabido, muy secundario, para llenar espacios vacíos. Son poquísimos los pliegos del siglo xvi que tienen un mínimo de cuatro cantar-cillos⁶. Casi siempre un villancico con estribillo de tipo popular y glosa no popular que aparece en un pliego suelto se repite en muchos de ellos y además en otras fuentes contemporáneas. Volveré sobre este punto.

La gran excepción entre los pliegos sueltos es el intitulado *Cantares de diversas sonadas con sus deshechas muy graciosas ansí para baylar como para tañer*, conservado en la Nacional de Madrid y varias veces reimpresso y estudiado modernamente. Casi todo él consta de villancicos con glosa de tipo tradicional, realmente muy graciosos —«Mis ojuelos, madre, | valen una ciudade...»—, y ocurre exactamente lo mismo que con los villancicos de glosa tradicional del *Cancionero musical de Palacio* y de Juan Vásquez: se trata de ejemplares únicos, que no aparecen en ningún otro testimonio. Incluso, entre los pocos estribillos con glosa no popular que contiene el pliego, la mitad no se encuentra en otra parte. Nuevamente, tenemos, pues, una obra impresa, en este caso un pliego suelto, que no ha dejado ninguna huella en la tradición escrita contemporánea, ni, que sepamos, en la tradición oral.

6. De los conservados que conozco, son los siguientes: *Aquí comienza vn romance de vn desafio*, *Aquí comiençan seys maneras de Coplas & Villancicos*, *Aquí comiençan vnas coplas se diz si te vas bañar juanica... por rodrigo de Reynosa*, *Aquí comiençan vnas coplas y româces por muy gracioso modo compuestos*, *Coplas de vn galan que llamana a la puerta*, *Coplas hechas por Christoual de Pedraza*, *Chistes de muchas maneras nueuamente compuestos*, *Chistes hechos por diuersos autores*, *Espeio de Enamorados*. *Cancionero nueuo de romanças glosados*, *Las glosas delos romances en este pliego*, *Romance del Conde don Sancho Diaz*.

En el panorama global de la poesía en metros menores de los siglos XVI y XVII que se ha conservado, y concretamente de la que contiene estribillos de tipo tradicional-popular, la gran mayoría se encuentra, como hemos visto, en numerosísimos cancioneros colectivos manuscritos y en los menos abundantes cancioneros colectivos impresos. Y solía haber en esos cancioneros, y en los pliegos sueltos, cantarcillos que viajaban, por decir así, entre ellos, reapareciendo acá y allá, con una o varias glosas cultas.

¿Qué podemos decir, por otra parte, de los poetas individuales que cultivaron ese tipo de villancicos? La mayoría de ellos, sin duda, se perdió en el anonimato característico de los cancioneros colectivos. La obra de algunos, sin embargo, se conservó en manuscritos que llevan su nombre, como el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, por primera vez publicado en 1874, o las *Poesías inéditas* de Andrade Caminha, editadas por Priebsch en 1898, o como el ya mencionado cancionero de Pedro de Orellana, sólo impreso en nuestros días. De otros, únicamente existen ediciones antiguas a veces muy posteriores a la fecha en que murió su autor; pienso en un caso como el de Cristóbal de Castillejo, muerto en 1550, cuyas obras completas se empezaron a publicar a partir de 1573; o en Francisco de Sá de Miranda, muerto en 1558 y publicado en fecha aún más tardía, desde 1595. Y ya en el siglo XVII, el caso más notable es el impresionante y bien conocido de Góngora, con sus poesías esparcidas en centenares de manuscritos antes de ser, parcialmente, impresas. Pero hay otros casos, como el de Pedro Liñán de la Rianza, para no hablar de Jerónimo de Barrionuevo, cuyo osado cancionero se mantiene inédito hasta nuestros días.

De hecho, entre los poetas cultivadores de villancicos de cabeza de tipo popular no fueron muchos aquellos cuya obra se publicó en vida o algunos años después. Juan Fernández de Heredia, sobre el cual volveré enseguida, es un caso excepcional: murió en 1549, y sus obras se publicaron en 1562. Fue parte importante de la corte valenciana de doña Germana de Foix y de Fernando de Aragón, duque de Calabria, en la cual se dio un extraordinario florecimiento de los cantarcillos populares y, más aún, de sus imitaciones. El músico y poeta Luis Milán, personaje también de primer orden en los abundantes festejos de esa corte, nos legó en su *Cortesano*, impreso en 1561, una interesante pintura de todo ese ambiente, en el cual surgieron igualmente, como ha mostrado Romeu Figueras, el *Cancionero de Upsala*, el *Cancionero llamado Flor de enamorados* y las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo. Valenciano de la siguiente generación fue Juan Timoneda, que incluyó muchos cantarcillos, tanto en varias de sus piezas teatrales, como, sobre todo, en el cancionero *Sarao de amor* (Valencia,

1561), todos impresos por él. No es, sin duda, casualidad que también las obras de Heredia, de Milán y la *Flor de enamorados*, se imprimieran, ya en Valencia ya en Barcelona, en 1561 y 1562. O sea, que Valencia fue el centro más importante de obras impresas que contienen lírica de tipo popular —décadas antes de que esa misma ciudad se convirtiera en núcleo de la publicación del romancero nuevo—.

Desde nuestro punto de vista, el más importante de los personajes asociados a la corte valenciana de los duques de Calabria fue Fernández de Heredia, por la extraordinaria irradiación que tuvieron sus, a veces muy ingeniosos, villancicos y ensaladas con estribillos de corte popular. Varios figuran no sólo en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional, sino también, en ocasiones con glosas distintas, en obras asociadas a la corte valenciana, y más allá de ella, en buen número de pliegos sueltos y otros cancioneros y cancionerillos, impresos y manuscritos, incluso de décadas muy posteriores.

Curiosamente, en el otro extremo de la península, en Portugal, se dio un cultivo muy parecido de las cancioncitas de tipo popular, y se dio, durante la segunda mitad del siglo XVI, en autores de la talla de Luís de Camões, Diogo Bernardes y el ya mencionado Pedro de Andrade Caminha. De las obras poéticas de los dos primeros se hicieron impresiones muy a fines del siglo XVI; de Camões, además, en el XVII. Antes de esas fechas, los portugueses habían cultivado ya la lírica tradicional, empezando, claro, por el genial Gil Vicente, en su teatro (impreso décadas después, en 1562), siguiendo con la poesía de Francisco Sá de Miranda y después con Jorge Ferreira de Vasconcelos, cuya *Comedia Eufrosina*, impresa a mediados del siglo, incluye buen número de cantarcitos. Aquí he mencionado además algunos cancioneros poéticos y musicales originados en Portugal, donde abundan igualmente los cantarcillos de origen o de carácter popular-tradicional: los *de Elvas*, *de Évora*, *de Lisboa*, el *Masson 56*. Y ciertamente llama la atención que sea en Portugal donde en tiempos modernos se han encontrado más y más impresionantes supervivencias de la antigua lírica popular, como lo prueba, entre otros, la tesis doctoral, aún inédita, de Mariana Masera.

Recogiendo los hilos: los villancicos con estribillo y glosa de carácter tradicional casi sólo se encuentran cada uno en una de las fuentes musicales del siglo XVI, manuscritas o impresas, y en un único pliego suelto poético conservado, el de *Cantares de diversas sonadas*. En cambio, las cancioncitas populares glosadas por poetas, las más veces anónimos, de los siglos XVI y XVII o incluidos en sus ensaladas y sus romances, sí gozaron a menudo de una amplia divulgación por cancioneros poéticos y musicales

de los dos siglos, lo mismo que por pliegos sueltos poéticos. Y no solo lo sabemos por este tipo de fuentes, sino también por fuentes de otros tipos y, muy a menudo, por testimonios que podemos llamar indirectos, como las versiones a lo divino, las imitaciones profanas, las menciones, y aun las supervivencias en la tradición sefardí.

Para dar una idea más clara de estos fenómenos, he aquí algunos ejemplos concretos, tomados al azar de textos del *Nuevo corpus* y de su aparato crítico y su nota. Empiezo por

No me sirváis, caballero,
íos con Dios,
que no me parió mi madre
para vos [NC 711].

La cancioncita sólo ha aparecido glosada en un pliego suelto e insertada en una ensalada, ambos del siglo xvi. Pero la encontramos imitada tres veces en *El Cortesano* de Luis Milán, vuelta a lo divino por Jorge de Montemayor y mencionada en una carta de Camões. Es interesante en este caso la dispersión geográfica y temporal de los testimonios.

Mucho más conocida hoy es esta otra canción de rechazo:

Fuera, fuera, fuera,
el pastorcico,
que en el campo dormirás
y no conmigo [NC 713].

Tiene tantas variantes como fuentes. Éstas son dos impresas del siglo xvi: el *Sarao de amor* de Timoneda y un pliego suelto, más el importante cancionero manuscrito de Pedro de Orellana, donde además se vuelve a lo divino; y, pegando un salto al xvii, aparece en un auto atribuido a Tirso de Molina. Los testimonios citados en el *Nuevo corpus* nos muestra la popularidad de la cancioncita entre dramaturgos portugueses de la segunda mitad del siglo xvi: António Prestes, Jorge Pinto y Camões, quien además la menciona en una carta y en una ensalada. Y por si algo faltara, la encontramos imitada en un auto de José de Valdivielso, publicado en 1648: «En el monte dormirán | los pastorcillos, | en el monte dormirán, | y no contigo».

Mucho más rico en fuentes y en testimonios es, con pocas variantes, el cantarcito

Si amores me han de matar,
agora ternán lugar [NC 816].

En el siglo xvi decía Eugenio de Salazar en una carta que ésta era «una canción tan vieja, que tengo para mí que nació en acabándose de deshinchar las aguas del diluvio, si no fue de las cosas que metió Noé en su arca...». La encontramos, con cinco glosas diferentes, en dos fuentes impresas ligadas a la corte valenciana, en tres cancioneros manuscritos de la segunda mitad del xvi y en uno de comienzos del xvii. Se prestaba para cantarla a lo divino, como vemos por la glosa del *Cancionero sevillano de Nueva York* y por aquel famoso episodio de la vida de san Juan de la Cruz que lo mostraba bailando con un niño Dios en los brazos y cantándole: «Mi dulce y tierno Jesús, | si amores me han de matar, | agora tienen lugar». Los testimonios de su popularidad son tantos, que me limito a indicar que la cancioncita ya figuraba en el *Cancionero musical de Palacio*, en uno de sus folios perdidos. Su difusión abarca así todo el siglo xvi. Dos ejemplos más:

Besóme el colmenero,
que a la miel me supo el beso [NC 1619 A].

La primera versión debe de ser la de Fernández de Heredia. Varias décadas después reaparece en la *Flor* de Moncayo impresa en 1589 y, con la glosa de Fernández de Heredia, pero la variante «Un beso me dio el melero...», en el *Cartapacio de Morán de la Estrella*, manuscrito compilado en Salamanca hacia 1585. Otro salto temporal y ya estamos en el *Manojuelo de romances nuevos* de Gabriel Lasso de la Vega, impreso en 1601. El teatro –Lope de Vega y sobre todo Tirso de Molina– le dará acogida en imitaciones y menciones que muestran a las claras la popularidad que seguía teniendo el cantarillo en la primera mitad del siglo xvii.

Nuestro último ejemplo es algo más complejo. Se trata del conocido cantarrito

El mi corazón, madre,
robado me le hane [NC 246 A].

en las varias versiones que nos lo conservan. Su divulgación puede haber arrancado también de Fernández de Heredia, y de ahí fue circulando, con seis glosas distintas e intercalado en una ensalada y en un romance, por cancioneros impresos y manuscritos –más en estos últimos– del xvi y del xvii, hasta desembocar en un romance publicado en las *Obras* de Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, de 1654.

Cada caso es distinto, y son muy variadas e imprevisibles las vicisitudes por las que han pasado los cantarcillos que aparecen documentados en diversas fuentes, pero lo que vemos muchas veces es una gran dispersión, por el espacio y por el tiempo. La conclusión provisional a la que esto parece llevarnos es que, en efecto, la divulgación de un cantarcillo no ha dependido básicamente de que aparezca impreso, sino, como apunté al principio, de que el pequeño texto y su música gustaron mucho y que circularon abundantemente por las calles y plazas de la España del Siglo de Oro. Los testimonios que poseemos y los que todavía puedan aparecer no son, creo yo, más que indicios incompletos de una realidad mucho más rica, que esos mismos indicios nos permiten, eso sí, vislumbrar, pero que no llegaremos jamás a ver en toda su plenitud.