

ROMANCERO VIEJO Y LÍRICA TRADICIONAL: ESPIGUEOS

GIUSEPPE DI STEFANO

Universidad de Pisa

Que yo les hable de romancero no es una novedad; menos novedoso aún es el tema de mi ponencia: raramente se ha tratado de romancero sin aludir a la lírica tradicional o se ha discutido de ésta sin citar aquél. Considero imprescindible, por deber científico y afecto, hacer referencia aquí a una entera monografía dedicada al tema, de una colega desaparecida hace unos años, Mercedes Díaz Roig, que a un Congreso como el presente habría dado una de las contribuciones de más relieve¹.

Como la evidencia me niega ya la ilusión de escudarme tras el arrojito juvenil, me apelaré a la ligereza progresiva de la madurez que avanza para justificar el atrevimiento de entretenerles sobre tema tan trillado y al mismo tiempo tan brillantemente tratado². Pero no agotado. Es típico de las creaciones artísticas más duraderas conjugar transparencia inmediata y complejidad de fondo, seducciones ilimitadas e inagotables estímulos a la reflexión. Y es innegable que romancero viejo y lírica tradicional bien se colocan entre esas creaciones más duraderas del arte de la palabra y del sonido.

En varias de mis notas de comentario a la edición de romances que hace casi diez años publiqué en la Editorial Taurus, dejé apuntes rápidos sobre coincidencias y analogías entre versos y temas romanceriles y líricos, basándome en el majestuoso *Corpus* de la lírica popular antigua erigido por la sabiduría de Margit Frenk. La relectura frecuente de los textos de ambos géneros, y el manejo para fines didácticos de ediciones como la de Vicente Beltrán y la de José María Alín, sugerentemente introducidas y anotadas, han estimulado alguna ampliación en las referencias y alguna reflexión ulterior³. En este nuevo recorrido o paseo entre romancero y lírica, les voy a proponer algo así como unas paradas o estaciones, cada una

1. Me refiero a *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.

2. Las aportaciones más recientes sobre el tema, con amplias bibliografías, se deben a Pedro M. Piñero Ramírez (en Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad y Fundación Machado, 1998, pp. 217-253) y a Margit Frenk y José María Alín (en P. M. Piñero Ramírez, ed., *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 2001, pp. 39-53 y 117-137).

3. *La canción tradicional de la Edad de Oro*, ed., introd. y notas de Vicente Beltrán, Barcelona, Planeta, 1990; *Cancionero tradicional*, ed., introd. y notas de José María Alín, Madrid, Castalia, 1991: a éste remito con la abreviatura Alín. Los otros dos textos de referencia son: M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987; *Romancero*, ed. de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993 (=Rom.).

bajo el rótulo-epígrafe de un verso romanceril o lírico y ajenas todas a cuestiones de fuentes e influjos: son espacios de reseña y puesta en evidencia de un lenguaje común, desde el sintagma hasta el motivo o el tema; son ocasiones de entretenimiento más que de filología, de diálogo con los textos y entre los textos más que sobre los textos.

1. "...ERRADO AVÍA EL CAMINO..."

No acertar el camino puede ser provechoso en la vida real, alguna vez; lo es siempre en la literatura, por lo menos para la intriga, no todas las veces para el personaje. Del desviarse o perderse nace la aventura, como bien sabían los caballeros andantes y sus narradores; y por esos senderos impropios lo más natural era toparse con una doncella y de vez en cuando con un destino muy favorecedor.

En nuestro caso quien se desvía es la doncella, como ella misma nos relata con su voz y su yo de apertura, tan lírico y romanceril a la vez:

Yo me iva para Francia do padre y madre tenía,
errado avía el camino, errada avía la vía.

(*Rom.*, núm. 4)

Es normal que se cruce con ella un caballero (o escudero, según las versiones) y que sea el destino de éste el que se cumple; aquí el de la virilidad provocada primero y frustrada y humillada después, dominada por una doncella desenvuelta y dueña irónica de la circunstancia. No menos irónica en su ficticio pudor, e igualmente desenvuelta pero en el concederse al amor, es otra doncellita, que parece descaminada más bien por libre elección:

Yo me iva, mi madre,
a la romería;
por ir más devota,
fui sin compañía [...]
tomé otro camino,
dexé el que tenía [...]
halléme perdida
en una montiña [...]
echéme a dormir
al pie dell enzina [...]
halléme en los brazos
del que más quería [...]
pesóme, cuitada,
desque amanecía [...]
porque ya gozaba
del que más quería [...]
¡Muy bendita sea
la tal romería!

(*Corpus*, núm. 313 y estrib.)

“Al pie dell enzina” se cumple el amor de esta doncella, y “So ell enzina, enzina, / so ell enzina” reitera alusivamente el estribillo; como al pie de un “roble” se le presenta el

caballero a la doncella romanceril, en una de las versiones, mientras que en otra ella también experimenta la soledad en la “montaña”, como la romera (*Rom.*, núms. 5 y 7). A pesar del léxico luctuoso, otra niña andante da su paso definitivo al separarse de la madre para entregarse al Amor Gozoso: éste canta la lírica, como bien entiende Margit Frenk cuando la coloca bajo ese rótulo y no bajo el de Amor Dolorido o el de Lamentaciones:

Yo m'iva, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rosal
matarm'an.

(*Corpus*, núm. 308B)

Funéreos en su apariencia, ese *morir* y ese *matar* son las metáforas del estremecimiento y abandono en el goce extremo, bien conocidas y no del todo trasnochadas, con la buena compañía de clásicos *topoi* como la rosa y el vergel. Y acompañadas también por ese *irse*, con una llamada a la madre y un relato que anuncia una separación, un despedirse camino de la autonomía, un perderse que es querer perder para encontrarse en otro. Así en la lírica, porque en el romance es más bien un querer que otro se pierda. ¡La coherencia de los géneros!

La doncella del romance no llama a la madre, hace referencia a “padre y madre”, y no para separarse de ellos sino como meta de su caminar. Sin embargo, esa meta no va a constituir un segmento del relato; funciona más como instrumento del juego de desazón y frustración que la doncella inflige al caballero, se describan los padres bien como leprosos en una versión o bien como reyes en otra. En las líricas la meta es real y se alcanza, sea o no sea la declarada al comienzo; puede consistir incluso en una “serrana de bello donaire”, siendo en este caso el narrador un joven:

Yo me iba, mi madre,
a Villa Reale,
errara yo el camino
en fuerte lugare.

(Alín, núm. 4)

Es la famosa Serranilla de la Zarzuela, reconstruida por Menéndez Pidal, donde la pastora alude ella también a “padre y madre” pero avisándole al joven de que “han ido al lugare”, o sea marcando la disponibilidad de sí misma, como y más que sus hermanas de la lírica: la serrana quiere aprovechar la ausencia también de su “caro Minguillo” para darse al joven y parirle un hijo que será Papa, Arzobispo o Cardenal o por lo menos “porquerizo de Villa Real”. Tanta propuesta le suena a burla a nuestro prudente joven, descaminado y en ayunas desde hace varios días, como su mula y su gavilán. Es un cazador ya desarmado, al par de aquel otro que “los perros lleva cansados, / el falcón perdido avía” cuando en la rama más alta de un roble “viera estar una infantina”, en el romance que de tal criatura medio sobrenatural toma su título; un romance emparentado con los de la niña o princesita que iba para Francia,

aunque esta infantina se ofrece como mujer o incluso como amiga, recibiendo del inquieto cazador la promesa de una respuesta después de haber tomado “consejo de una madre que tenía” (*Rom.*, núm. 7). A la vuelta, el caballero ve a la infantina alejarse ya, rodeada de “muy gran cavallería”: ha perdido la ocasión de su vida. Una vez más ha salido a la escena el vínculo materno como castración. El personaje de la hija suele desconocer tal vertiente, y no tan sólo en la lírica; y no solamente porque en su caso la metáfora sería anatómicamente impropia.

2. “...AQUEL CABALLERO, MADRE...”

La madre, la hija y el caballero; más exactamente: la hija, la madre y el caballero. En este trío, lo único invariable es el lugar del caballero: el último, incluso cuando sale “el mejor librado”, por decirlo con el viejo romance épico del testamento del rey Fernando a propósito de su hijo bastardo. En el romancero viejo —lo sabemos muy bien— no es todo épica; mejor dicho, junto a la épica de las armas, y acaso con mayor espacio, tenemos una robusta épica del amor, digamos del eros. Son muchos los textos que ofrecen al eros “essa guirnalda de rosas” de la cual pide origen y explicación una madre sospechosa; y los pide a una hija todavía trastornada por la emoción de haberla conseguido de un caballero en cambio de la entrega de una sola rosa, su propia flor, con el único percalce de traer la camisa manchadita de sangre. En el romance es la hija, con descaro revestido de ingenua sorpresa, quien anuncia la entrega en términos graciosamente crudos: un caballero

tomárame por la mano, a su casa me llevara;
 en un portalico escuro conmigo se deleitara:
 echóme en cama de rosas, en la cual nunca fui echada,
 hízome no sé qué hizo que d' él vengo enamorada.
 Traigo, madre, la camisa de sangre toda manchada.
 (*Rom.*, núm. 25)

La sospecha y la pregunta de la madre, centradas en la señal más vistosa del suceso, se resuelven en la delicada metáfora del exordio:

— Essa guirnalda de rosas, hija, ¿quién te la endonara?

En el texto lírico más próximo, el detalle crudo está en boca de la madre, preguntona ella también pero escudriñadora más atenta e indiscreta:

— Dezid, hija garrida,
 ¿quién os manchó la camisa?
 (*Corpus*, núm. 1651).

El diálogo-debate entre madre e hija es una de las constantes más abusadas y encantadoras en la lírica amorosa de raíz popular de todos los tiempos y culturas, con su tercer personaje en el trasfondo: para la península, un caballero en primer lugar, pero se puede llegar hasta al barberico en la ciudad o al pastorcico en el campo. Nos lo muestra una simple ojeada al Índice de Primeros Versos en el *Corpus*, bajo el demostrativo “Aquel”. Allí menudean las fórmulas del tipo “Aquel caballero, madre”, que juntan las figuras y los términos del tema desde la perspectiva de la doncella y con su voz: la madre confidente u hostil, o sea un presente

a punto de superarse, y el caballero a lo lejos, o sea el descubrimiento del eros y un futuro a la espera. Cabe la excepción, o más bien la decepción, pero muy rara:

Enemiga le soy, madre,
a aquel caballero yo,
mal enemiga le soy.

(*Corpus*, núm. 58)

Esta vocecita airada se registra en el *Cancionero Musical de Palacio*; y tanto debió de gustar y circular, por enérgica y rara, que se transcribió tres veces en hojas distintas del manuscrito. Pero no nos viene de ninguna virago, ni tampoco de una virgen agarradita, si damos sentido lleno a sus razones:

Dos mil veces le maldigo
por lo que él no mereció.

Este caballero malquisto nos evoca a aquel desafortunado del romancero que no se resigna a no volver a tener entre sus brazos a la indignada "Rosa fresca" (*Rom.*, núm. 26). También en el romancero encontramos el inverso: es el decepcionado Durandarte, que se ha vuelto enemigo de una dama no merecedora y de la cual contrasta los intentos de ablandarle con recuerdos:

yo te ruego que hablemos en aquel tiempo pasado
y dime si se te acuerda cuando fuste enamorado
(*Rom.*, núm. 27).

Imposible ya el diálogo, a esta dama podría quedarle el lamento solitario:

¡Ay, tiempos pasados,
cuán alegres fuistes,
aunque sois tornados
tristes sobre tristes!

(*Corpus*, n. 825).

Con Durandarte nos movemos en ámbito de romancero caballeresco. Pero en todo el romancero viejo conocido es muy raro hallar una tipología social distinta a la caballeresca; nada de pastorcicos y menos aún de barbericos y, por supuesto, nada de frailes o curas, como los que se cuelan con frecuencia en la lírica. Este, por ejemplo:

Aquel fraile, madre,
de los antojos,
por decir "Oremus"
dixo "Mis ojos".

(*Alfín*, núm. 690)

Por cierto, nunca un caballero padecería de tal género de despiste, que nos remite a la tradición de la parodia religiosa. La vez que el romancero decide anexionársela, la endosa muy oportunamente a unos "monazillos": de sus labios sale un "Amor, amor" en lugar del debido "Amén, amén", cuando en la ermita de san Simón penetra —dejando enmudecido

al abad— el esplendor de una señora “sobre todas la mejor”, que ensalza seductivamente la naturaleza con una pizca de artificio: una “boca muy linda” con “un poco de dulçor”, una “cara muy blanca” con “un poco de color” y unos “ojuelos garços” con “un poco de alcohol” (*Rom.*, núm. 10). Y si parece que nadie ha tenido noticia nunca de una ermita de san Simón en esta Sevilla que hoy nos acoge, todos sabemos que en ella sí abundan iglesias y damas que las visitan “relumbrando como el sol”. Lo había descubierto, nada más llegar de Nápoles, el duque Octavio del *Burlador* :

Un manto tapado, un brío,
donde un puro sol se esconde,
sino es en Sevilla, ¿adónde
se admite?

(vv.1146-49).

Rasgos e imágenes del romance y de una florida tradición.

3. “...QUE TENÉIS LAS MANOS FRÍAS...”

Boca, cara, ojuelos..... Aquí se detiene la descripción romanceril; faltan los cabellos, la frente, las cejas, el cuello y algo más. En el diseño temático del romance no entraba el *topos* del retrato de la dama, ni siquiera según el modelo de la descripción parcial, centrada en la cabeza y llegando todo lo más a rozar cuello y pechos. Nuestro texto prefiere correr hacia el chiste final. Además, de una dama que “saya lleva sobre saya, / mantillo de un tornasol”, poco o nada cabe decir o dejar intuir sobre las hermosuras de la parte inferior del cuerpo.

Frente a estas tapaditas la lírica concede a veces un resorte, siempre que no se encuentren dentro de un edificio, como le pasa a nuestra bella y como no le pasó a la bella Marilyn de la famosa película. Es la ráfaga indiscreta, a la cual se puede pedir mucho más que algún relámpago de blancuras:⁴

¡Agora viniese un viento
tan bueno como querría,
que me echase acullá dentro
en faldas de mi amiga
y me hiciese tan contento
que me echase acullá dentro!

(Alfn, núm. 221).

La contemplación descriptiva queda muy atrás y sus límites sobrepasados abundantemente, mientras ocupan el campo sus efectos encendedores. Un viento de tal fuerza arrastradora nos lleva a imaginar una estación del año por lo menos turbia si no del todo invernal, con el riesgo de que este amor volante al aterrizar (¿o más bien penetrar, en vista del marcado y reiterado “acullá dentro”?) allí donde desea, pueda encontrarse con un veto de su dama, de este tipo, por ejemplo:

4. Reseña y comenta el motivo del viento M. Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular*, cit., pp. 168 ss.

¡Quedito, no me toquéis,
entrañas mías,
que tenéis las manos frías!

.....
No toquéis en lo vedado,
entrañas mías,
que tenéis las manos frías.

(Alín, núm. 681).

Tocar, y tocar en lo vedado: impulso irrefrenable, que empaña cualquier principio y poética de la cortesía y la arrolla, pero que convive con el amor cortés como persistente ladera concreta de su canto, en el vulgar de Aquitania o en el latín de Ripoll, que lo suspire el duque Guillermo: “.....qu’ aia mas mans soz son mantel.....”⁵, o que lo relate y reitere un clérigo anónimo, quiera la doncella: “.....insuper et coxas sponte sua tetigi.....” o no quiera: “.....crura tui, non sponte tua, sic candida nossem.....”⁶; en tierras de Andalucía, la doncella reacia se opondría con una bella mezcla de muy gastado latín y de árabe cariñoso, con aquel “¡No me tangas, ya habibi!” de la jarcha.

“Tactum, non factum”, le aseguraba y detallaba a su dulce amiga el goliardo conventual⁷, o sea un grado del juego erótico que no sobrepasara el contacto externo, aunque sin límites éste, como teorizará después Andrea el Capellán. Pero cuando juega Eros, promesas y teorías se hacen pronto realmente voladeras.

Cuando la Ginebra romanceril anima a su sobrino a que se caliente las manos bajo su falda, sabe que irán más allá de las caricias y de algún pellizco. Perdidos y solos en la niebla tempestuosa del monte durante una cacería, al sobrino “que de riendas la traía” le pide Ginebra que toque su “dorada vozina” para recibir socorro (*Rom.*, núm. 15). Ante tal petición de la voz femenina y tal imagen, ¿desecharíamos como impertinente del todo el recuerdo de aquel arcipreste que “en las friuras laçias” del amanecer se dedicaba —con metáforas guasonas— a “los estormentos tocar” y “despertar” en vista de la jornada erótica que le esperaba, marcada por unas horas canónicas *ad usum Veneris* (*Libro de buen amor*, coplas 375-376)?

Lo picante de la intriga del romance y el regodeo malicioso del texto imponen un sobrino que se estrene ingenuo e incluso físicamente debilucho:

— De tocalla, mi señora, de tocar sí tocaría;
mas el frío haze grande, las manos se me helarían.

Tanto *tocar* en un solo verso y como asediando a la “señora”, y esas manos delicadas, parecen animar a Ginebra:

— Meteldas vos, mi sobrino, so faldas de mi camisa.

La discreción del sobrino es ejemplar, pero con ella termina la fase ingenua del joven, después de haber dado lugar al segmento más sabroso de tan sabroso diálogo:

5. cf. la nota 8 en la p. 159 de mi *Romancero*.

6. *Cancionero de Ripoll. Carmina Riuipullensia*, texto, trad., introd. y notas de José-Luis Moralejo, Barcelona, Bosch, 1986, pp. 188 y 226.

7. *ibid.*, p. 220.

— Eso tal no haré, señora, que haría descortesía,
 porque vengo yo muy frío y a vuestra merced helaría.
 — D'esso no curéis, señor, que yo me lo sufriría,
 qu'en callentar tales manos cualquier cosa se sufría.

“De que vio el aparejo”, el sobrino “las sus manos le metía”; y como estaba previsto, “ella reído se había” cuando el joven “pellizcárale en el muslo”. Seguir estando ella a caballo y él de pie a su lado (suponemos, a pesar del plural “apeáronse” que sigue), no habría permitido al juego evoluciones ulteriores, por lo menos las canónicas. Por lo tanto, se apean en un vallejo acogedor; y “como veen el aparejo”—o sea la ocasión bien favorable antes percibida por el sobrino en la invitación de su tía y ahora apreciada con el mismo término por ambos en la atracción recíproca y en la soledad cómplice—, “mucho holgado se habían”. Las manos habrán cesado de estar frías, sin duda, aunque durante los juegos de Venus partes del cuerpo menos acostumbradas al aire abierto habrán padecido las friuras arcipresteñas. Lo veremos en seguida.

4. “...QUE ME TOQUE Y ME DESTOQUE...”

Del tocar pasemos a la toca, “prenda de tela con que se cubría la cabeza”, según la definición del *Diccionario* académico, que alista monjas, viudas, mujeres casadas, señoras en general, como las más adictas a tal prenda, con implícito un matiz de madurez y severidad. En efecto, la chispeante y seductora *niña en cabello* que menudea en la lírica tradicional y no, deriva tal definición del llevar su pelo al aire o por lo menos no cubierto con toca, como virgen que era o aparecía, adolescente y no casada⁸. *Destocarse* es, obviamente, quitarse la toca, y en general cualquier tipo de sombrero; por extensión, desordenar el peinado, cuyo arreglo se indicaba con el mismo *tocar*. Del orden al desorden, del freno al desenfreno: esto invoca la voz que da título al presente párrafo:

Dédesme marido que retoce
 toda la noche,
 que me toque y me destoque
 toda la noche.

(*Corpus*, núm. 1724)

El caso es extremado, por su vigor y su desaforada delación de la pujanza del eros en la adolescente. Menos ardorosa y más aficionada a lo arregladito de su propia persona es la niña que avisa, en tiempos no tan lejanos en que un buen peinado femenino se componía en casa por manos de parientes y era una empresa de horas:

Ante me beséis que me destoqueís,
 que me tocó mi tía.

La niña no quiere que se eche a perder el resultado de un empeño de habilidad y paciencia sin duda admirable. Pero sabe también, la niña, que el verse destocada es consecuencia de

8. Los comentarios más recientes al propósito en Nieves Vázquez Recio, “Un ‘motivo’ para hablar de Michelle Débax: ‘peino mis cabellos’ o la estrategia del engaño”, en Jean Alsina y Vincent Ozanam (eds.), *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Débax*, Toulouse-Le Mirail, CNRS-Université, 2001, pp. 201ss.

un buen paso más allá del beso y muy próximo a un desperfecto bien distinto y ya sin arreglo por manos de ninguna tía, a no ser la “fingida” pseudo-cervantina. Y mejor aún lo sabe y expresa otra niña, cuando ya en el solo tocársele su manto teme la vía al quedarse destocada:

No me llegue al manto,
que me destoca,
que me tiene mi madre
para ser monja

(*Corpus*, núm. 1686).

Parece evidente que el deshacerse de la toca va a coincidir con una pérdida de pureza, rozando la metáfora de la pérdida de la virginidad; cosa no tan sorprendente si la conjugamos con el mensaje erótico asociado a los cabellos, al lavarlos, al peinarlos, etc.

Pero, si a la tal niña llegaran a tocarle el manto y dejarla destocada, al fin y al cabo habría una monjita menos y probablemente una joven contenta más. Bien distinto el alcance del escándalo si destocada se descubre a una doncella de sangre real. En efecto, cuando esto ocurre, nada menos que “Alterada está Castilla” y el caso aparece sin remedio “desastrado”, tanto que se concluye con una atroz condena del responsable, el conde don Pero Vélez: cada cuatro meses le irán cortando un miembro del cuerpo, hasta que se muera (*Rom.*, núm. 20). Sin embargo, una tal pena solía aludir a la cárcel perpetua, y como tal suavizaba a su manera la sentencia primera, que le conminaba al culpable la muerte inmediata y que offendía peligrosamente a la poderosa familia del conde. Don Pero Vélez tuvo la mala suerte de topar con una princesita sin la pasión y la valiente agudeza de aquella Claraniña que, en trance parecido, consiguió salvar a su ardoroso conde Claros de la ira del rey su padre. A decir verdad, Claros y Claraniña habían tenido la prudencia —y el buen gusto— de disfrutar de sus amores y cuerpos en un vergel, y la cosa había llegado a oídos del rey a través del relato de un cazador “sin ventura”, quien acabó pagando con la muerte el haber traído tales nuevas. En el caso de nuestro conde Vélez la doncella, prima carnal del rey, desaparece de la escena y del relato nada más ser descubierta. La pareja había sumado a la transgresión erótica otra ofensa al soberano, acaso más grave: el haber dado desahogo a sus deseos dentro del palacio real, dejándose sorprender el conde

las calças a la rodilla y el jubón desabrochado;

¿Y ella?:

la infanta estava en camisa, echada sobre un estrado,
casi medio destocada, con el rostro desmayado.

Deshonesta la unión, del todo indecorosa su ejecución, aunque interrumpida, al parecer. Si a *destocar* le atribuimos el valor metafórico aludido antes, el “casi medio destocada” de nuestra infanta más que una atenuación es un destello genial de irónica malicia por ese bien a medio gozar pero que va a ser pagado entero, en un romance que en pocas decenas de versos pasa de los tonos casi burlescos a una decidida apariencia de tragedia. Y el “jubón”, desabrochado o no, en tales contextos suele ser un guiño hacia lo íntimo y lo cómico a la vez, como bien sabe aquella hija que conjuga devoción hacia un “Padre tentación” y gracia para ablandar a la madre:

Es fraile polido
de muy lindo talle,
que desde la calle
viene apercebido:
arroja el vestido
y queda en jubón.

(Alfín, núm. 111)

5. "...SI LA DORMIRÉ ESTA NOCHE..."

Es probable que otra imprudencia del conde Vélez y de su amiga haya sido el no haber esperado la complicidad de la noche. Si la noche no garantiza la protección, ampara mejor que el día; sobre todo, es el momento diríamos institucionalmente destinado al goce sexual, donde las tinieblas y las muchas horas —dormidas por los demás— aseguran en principio el disfrute más pausado y completo. La noche, además, autoriza la metáfora del *dormir* como la más sabrosa renuncia al sueño; una metáfora que suaviza las intenciones y la petición, aunque al mismo tiempo es la más explícita sobre la extensión de las mismas. Lo sabe Teresica y se lo dice a las claras a su amigo que la insta:

— Teresica hermana,
si a ti pluguiesse
una noche sola
contigo durmiesse.
— Una noche sola
yo bien dormiría,
mas tengo gran miedo
que me perdería.

(*Corpus*, núm. 1704C)

Y con variante más explícita y cruda: "mas tengo gran miedo / que me empreñaría"
(Alfín, núm. 250).

Si alguien puede salir perdiendo de ese *dormir*, suele ser la mujer. A ella, protagonista y voz dominante en la lírica tradicional, junto con el privilegio de ese protagonismo le toca también el ejercicio de la prudencia, del control, digamos de una madurez superior a la del varón. Como a Galiarda en el romancero, dispuesta ella también a *dormir* pero ella también con su 'mas'. Le lanza Florencios su recuesta y baladronada:

— Galiarda, Galiarda, ¡oh quién contigo holgasse
y otro día de mañana con los cien moros peleasse!
(*Rom.*, núm. 17).

Y Galiarda:

— De dormir —dize—, Florencios, de dormir sí dormiréis;
mas sois niño y mochacho, luego vos alabaréis.

Jura que no, Florencios, y pasa la noche con Galiarda. Al día siguiente se alaba y le cuesta la vida. Mejor le hubiera valido una respuesta de Galiarda como ésta:

Yo no doy favores
a quien los parla,
porque no los merece
quien no los calla.

(Alfn, núm. 832).

Y mejor todavía si hubiera sido menos atrevido, nuestro Florencios, como su colega de la lírica:

La que bien quiero
de la mano me la llevo;
y ¿por qué no me la beso?
Porque soy mochacho y necio.

(Corpus, núm. 1487B).

No, el *dormir* metafórico (del literal casi no hay huella, a menos que no se increpe contra un villano o un marido incumplidor) en el canto lírico o romanceril no tiene buena suerte: o no se alcanza o alcanzado hunde el gozo en el clásico pozo. Florencios *docet*. Y Blancaniña asimismo:

— Blanca sois, señora mía, más que el rayo de sol.
¿Si la dormiré esta noche desarmada y sin pavor?

(Rom., núm. 32)

Y Blancaniña asintió:

— Dormilda, señor, dormilda, desarmado sin temor,
que el conde es ido a la caça a los montes de León.

Pero el conde regresó mucho antes de lo previsto y deseado por Blancaniña.

Y sin embargo, nunca se renunciará al suspiro apuntado en el *Cancionero musical de Palacio*:

Otro bien, si a vos, no tengo
y la noche se me irá.
¡Ay Dios!, ¿quién la dormirá?

(Corpus, núm. 300).

6. "...YA NO SE USAN LOS VIRGOS, MADRE..."

No todas las noches se echan a perder. Hay quien sabe organizarse, también de día. Por ejemplo, aquella infanta que —a no ser por la delación de una doncella enojada— todos habrían seguido estimando como un ejemplo de "buena hija" y que sin embargo "del conde don Galván / tres veces parido avía". La reina se resiste a creerlo y la interroga y amenaza al mismo tiempo:

— Ay hija, si virgo estáis reina seréis de Castilla;
hija, si virgo no estáis de mal fuego seás ardida.

Contesta impasible la infanta:

— Tan virgo estoy, la mi madre, como el día que fui nacida,

y le ruega que evite darle marido porque padece de una enfermedad que le impediría “servillo”.

La fórmula y la iteración son típicas del lenguaje romanceril y en general de cualquier poesía de tradición oral; marcan un estilo, no siempre un contenido particular. Pero en ese “virgo” tan repetido y en ese reiterado estarlo o no estarlo—con una *estar* que parece subrayar lo transitorio, y acaso la sospecha y el temor maternos por lo ya transido—, es inevitable ver marcados el núcleo y digamos también el humor del texto. Ambos quedan claros, desde luego, ya en los versos de exordio, donde se contrasta el “tres veces parido avía” con el “buena hija” según “se pensaba la reina”, verso que abre irónicamente el romance con la ingenua ilusión de una madre.

La madre es una reina, la hija una princesa que se está jugando—se ha jugado ya— nada menos que el reino de Castilla. Su respuesta diplomática antes citada cierra una versión del romance, mientras en otra versión ampara un acuerdo sucesivo con su querido Galván, quien le permite entregarle en secreto al niño recién parido y destinado sin duda a un futuro brillante: estamos dentro de la tradición del relato caballeresco y del nacimiento irregular e inicialmente anónimo del héroe. Con raras excepciones, el romancero viejo conocido se adhiere en general a un aristocraticismo de rancio abolengo⁹.

Aunque de otra cepa, no menos rancio es el abolengo de la lírica y de su desparpajo; y para nada sorprende el descaro de una doncella, presumiblemente plebeya, que le canta a la madre:

Como ya no se usan
los virgos, madre,
uno que yo tenía
dile de valde.

(Alfín, núm. 808).

7. “...QUE TAMBIÉN ME COME A MÍ...”

Ya que de desparpajo y de plebeyez he hablado, y con una vuelta más a la pareja y a la relación preminentes en la lírica tradicional, las de hija y madre, no menos chocante que la impertinencia de la primera se puede presentar a veces la reacción de la segunda. Leamos la estrofa siguiente, acaso no ajena a la “niña kikiriki” que “perdía su blancor” cuando “el pájaro Griffón / se vestía de gris”, en una de las *Canciones* de Federico García:

— Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí.
— Ráscate, hija, y calla,
que también me come a mí.

(*Corpus*, núm. 1653)

9. Acaban de aparecer unas páginas interesantes sobre este texto en P. M. Piñero Ramírez, “La mala hierba: de la canción infantil al romancero antiguo”, en J. Alsina y V. Ozanam (eds.), *Los trigos*, cit., pp. 123 ss.

No sería caza malograda la de las groserías y vulgaridades eróticas en la poesía popular, y de las metáforas anejas¹⁰, aunque mucho se ha perdido al pasar por el tamiz del tiempo y de las culturas superiores que han seleccionado y conservado. Es caza que aquí no interesa, mientras sí puede ser de interés el tema de este texto en particular: las inquietudes amorosas de la madre, o mejor las sexuales porque es sabido que el eros de la mujer ya no *en cabello* ve su inquietante anomalía exorcizada con frecuencia a través de su rebajamiento a pulsión escuetamente física, y tratada de modo burlesco. A menos que no desborde hacia lo turbio:

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo:
— ¡Si pluguiese a Dios del cielo
y a su madre Santa María
que no fueses tú mi hijo,
porque yo fuesse tu amiga!

(*Corpus*, núm. 504)

El incesto no es tema censurado del todo en la poesía tradicional, aunque no se encuentre casi rastro en la lírica antigua según el *Corpus*; y a decir verdad, tampoco en el romancero viejo se registraría si no tuviéramos en cuenta textos de la tradición tardía o moderna con evidentes huellas en lo antiguo. A parte algún caso con protagonistas hermanos, suele ser el padre el responsable y la víctima la hija. Son casos que no admiten el exorcismo de la risa y que precipitan en la tragedia, considerando también que la musa cómica no goza de amplios favores en la poética romanceril.

En el romancero viejo creo que podemos entrever una huella de un tema que roza el del incesto y es menos trágico, pero dramáticamente tratado. Es el tema de la rivalidad amorosa entre madre e hija, una de las consecuencias más comunes de la persistente vitalidad del eros materno, sobre todo si la madre es “de cuerpo atán garrido”, según la apostrofa la hija en un cantarcillo por lo demás muy inocente (*Corpus*, núm. 72D). La huella en cuestión se entrevé en el *Romance del Conde Alemán*, conde con el cual la reina tiene una relación amorosa que habría permanecido secreta si el fatal *dormir* hubiera quedado siempre amparado por las tinieblas. Así no ocurre una noche en que “atán alta va la luna / como el sol a mediodía”: la que podría ser una exageración enfática se matiza de anomalía de la naturaleza, como señal de un orden trastornado en el evento que va a seguir. La hija de la reina ve a los amantes y ellos la ven. La reina implora el silencio de la hija, prometiendo un manto de oro fino regalado por el conde: “¡Mal fuego, queme, madre” ese manto, increpa la infanta, que rechaza la idea de tener en vida del padre a un “padastro bivo”, y se va llorando. Cuando el rey, al verla en lágrimas, le pregunta el motivo, se inventa que “comiendo sopas en vino” pasó el conde Alemán y se las echó en el vestido. “Hazerlo fá por burlar”, minimiza el padre, ya “que el conde es niño y mochacho” (condición y fórmula que sabemos ya qué deparan). “¡Mal fuego quemasse, padre, / tal reir y tal burlar!”, increpa una vez más la infanta; y para que la alusión amenazadora a la inaceptabilidad de un “padrasto bivo” lanzada a la madre se traduzca en hecho real por obra del padre, agrega que el conde: “Cuando me tomó en sus braços / conmigo quiso holgar”. Cierra el texto la respuesta del rey, con la sentencia de muerte: “enantes que

10. Florilegio y oportuna exégesis en P. M. Piñero Ramírez, “*El carbonero*. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular*, cit., pp. 217-253; sobre el sinónimo de nuestro *comer*, el *picar* y su extensa semántica, pp. 238ss.

el sol salga / yo lo mandaré matar”. Noche trágica, iluminada innaturalmente por una luna que es como un sol, y en que una infanta adolescente se pasea en palacio, un rey anda por los salones, y solamente la reina y su amante usan esa noche apropiadamente aunque para el *dormir fatal*.

Pero no es tal aspecto que merece un comentario. La tragedia que castiga el adulterio tiene su raíz más auténtica y tormentosa en el ánimo y en el cuerpo de la infanta, de la adolescente que ha descubierto su propia sexualidad acaso despertada ya por el conde Alemán y turbada por la vista del *dormir* de los adúlteros, y que en el conde quiere vengar un deseo frustrado. El intento de violación denunciado tiene los rasgos de la invención que delata y al mismo tiempo censura la pulsión de la adolescente que quería ser el objeto del eros del conde, estar ella en el lugar de la madre; pulsión cuya fuerza irrefrenable inspira el exceso de aquel “¡Mal fuego!” reiterado. Lo inspira también la agitación propia del paso delicado y turbio de la niñez a la adolescencia, cuando la infanta sigue viéndose atribuir una condición infantil tanto por la madre, que piensa callarla con un manto de oro, como por el padre que en las molestias del conde ve un juego de niños. La adolescente niega con violencia una niñez que ya le es ajena, invadida por una madurez que no ve reconocida y que se le revela a través de la sexualidad dramáticamente observada y con angustia percibida como exclusión.

Estamos radicalmente fuera de los horizontes del *racarse*, los de una poética y de una poesía donde el canto cuando toca un extremo suele ser el de lo burlesco y de lo cómico, muy raras veces el de lo trágico: por esta vertiente sus tonos no sobrepasan los del lamento o de la elegía. Aquí, como en otros lugares de esta veloz reseña, parecen yuxtaponerse —mientras convergen— el denso mundo del *novel* y los resabios de un universo de *romance*, prevaleciendo en el primero figuras y emociones de cuento entretenido o todo lo más patético, en el segundo personajes e impulsos de fuerte dramatización, en un trasfondo de latente moralismo que en pocas ocasiones acepta ser suavizado por una ironía nunca de bajo cuño.