

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum III

EDITORS:

SANTIAGO FORTUÑO LLORENS

TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



CREAR EN TRADICIÓN: ACERCA DEL MOTIVO DE LAS «TRES MORILLAS» EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

JULIÁN ROZAS ORTIZ

1. Si hay algún rasgo que caracteriza por antonomasia a la poesía española, como obra del hombre y para el hombre, es su apego a un repertorio de modelos y de motivos, en virtud de ese fenómeno transmisor que constituye la *tradición*. Más allá de la sucesión de movimientos y de estilos que configura toda historia literaria, más allá del elemento reactivo en el que se fundamentan las distintas transformaciones, esta «veta tradicional de nuestra poesía» (Alonso, 1964: xxii) ostenta la durabilidad como su más firme valor, interesando con ello a los representantes de la modernidad en cada uno de los distintos períodos de la creación poética.

En efecto, la tradición, en cuanto material heredado, brinda al poeta todo un cúmulo de fórmulas temáticas y estilísticas que éste recreará a su antojo, buscando la perfecta adecuación del principio adquirido con los preceptos de su poética. Es por ello que, en el siempre escabroso terreno de la canción tradicional, a los habituales trabajos de fijación del texto y de anotación de sus variantes ha de sumar el investigador una labor incierta: la del rastreo de la vitalidad efectiva de cada pieza, de cada tema, sumidos ya en el acervo que aporta la tradición a la sensibilidad estética de la comunidad.

Semejante análisis, qué duda cabe, debe ir más allá de la mera constatación de la pervivencia folclórica de los rasgos estudiados, prueba significativa de su fortuna expresiva pero cuando menos quebradiza en la controvertida cuestión del origen; porque también la canción tradicional presta su diversidad de formas a los llamados «poetas cultos», que parten de un puñado de rasgos genéricos para transformarlos a la luz de su propio ideario estético. El estudio de la recreación del material tradicional en la poesía de todo signo, mediante el registro de los procedimientos estilísticos de las obras individuales y la observación de sus aciertos creativos, se nos revela así como el mejor modo de establecer con rigor los principios reguladores del proceso de transmisión.

Cuando se presta la debida atención a este trabajo, cuando se establecen las bases de toda sistematización teórica mediante un sondeo exhaustivo del inventario literario de cada período, los resultados suelen ser lucidos: baste el ejemplo de los actuales estudios sobre la canción tradicional en los Siglos de

Oro, inevitablemente basados en los repertorios extraídos de fuentes impresas o manuscritas, poéticas, narrativas o musicales. Los esfuerzos de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1956), de José M^a Alín (1968), de Antonio Sánchez Romeralo (1969) o de Margit Frenk (1987), por citar algunas de las aportaciones señeras en la materia, han posibilitado el análisis metódico de un *corpus* establecido en sus líneas maestras.

Sin embargo, no es éste el caso de las investigaciones acerca de las relaciones entre la canción tradicional y la poesía del siglo xx; la bibliografía existente, acaso con la excepción de la dedicada al neopopularismo de la generación del 27, ha basado sus estudios en la comparación de las obras individuales con la copla flamenca o con las recopilaciones de piezas de efectiva pervivencia folclórica, surgidas bajo los auspicios de la exaltación romántica de lo popular. Mas pocas páginas han dado cabida a cotejos rigurosos de la poesía española contemporánea con la lírica de tipo tradicional contenida en los cancioneros musicales de los siglos xv y xvi, al modo de la línea de investigación que abrieran Eduardo Martínez Torner (1966) y José M^a Alín (1965; 1968: 149-170). Por ello, dedicaremos estas palabras a un rastreo, siquiera somero, de la impronta que en los poetas españoles del siglo xx aún dejan los asuntos y las formas de la canción tradicional, a través de un motivo de inusitada trascendencia en el quehacer poético de nuestro siglo: nos referimos al tema feraz de las *Tres morillas*.

2. Nuestro atisbo debe comenzar por un acontecimiento cardinal: el providencial descubrimiento del llamado *Cancionero Musical de Palacio*, la más completa noticia acerca de las tendencias líricas de la corte de los Reyes Católicos, y su plasmación en la edición de Francisco Asenjo Barbieri (1890), auténtico hito tanto para los estudios literarios como los musicales de comienzos de siglo. Pues bien, para ser rigurosos debemos referirnos a «las canciones» de las tres morillas que alberga el cancionero, ya que dos son las piezas glosadas a partir de un mismo estribillo, añadidas con posterioridad a la primera copia del manuscrito (Romeu Figueras, 1965, 3B: 258).

Ambas aparecen en el folio 16 recto del códice. Asenjo Barbieri (1890: 62) les asigna los núms. 17 (anónimo) y 18 (Diego Fernández), advirtiendo respecto de éste último que «la composición primitiva y más popular no es esta de D.^o Fernández, sino la anónima anterior» (pág. 63); por su parte, José Romeu Figueras les atribuye los núms. 24 y 25 (1965, 3B: 258-259). En la perspectiva actual, resulta también ineludible la cita de los núms. de identificación 3880 y 3881 de Brian Dutton en el «Índice maestro» de su *Catálogo-Índice* (1982, II: 1-139) y de las siglas MP4b-263 y MP4b-264 en su ed. semipaleográfica del *Cancionero* (1989-1991, II: 58). En cualquier caso, es la primera de estas dos

composiciones, de filiación anónima y de talante de tipo tradicional, la que ha de cimentar nuestros esfuerzos.

Llegados a este punto, se hace precisa una nota de precaución; y es que nos las habemos con una pieza de caracteres controvertidos, tanto desde la vertiente de la reconstrucción textual y métrica como desde la del origen y la raigambre tradicional del tema. En repetidas ocasiones se han ensayado restauraciones cuyo rigor se hallaba supeditado a la ilustración de una tesis: así, Carolina Michaëlis de Vasconcellos ofreció una versión de la canción reducida a trísticos, con una cuarta glosa de plena invención «apenas para completar o esquema» (1904, II: 935). Ramón Menéndez Pidal opta por una reconstrucción amoldada al esquema zejelesco, que adhiere el segundo verso del estribillo («en Jaén») al tercer verso de la mudanza como peculiar recurso contra la problemática falta del verso de vuelta, y toma además la primera copla de la otra composición glosada a partir del mismo estribillo sin justificación alguna, todo en virtud de sus argumentos acerca de la influencia del zéjel andalusí sobre la poesía europea (1941: 45). Años más tarde, José Romeu Figueras editó una variante del cantar «reconstruyéndolo en la forma tradicional y popular y supliendo los versos perdidos», creando un artificioso cosante sin fundamento en dato alguno (1950: 33). Como puede apreciarse, pocos exponentes de nuestra lírica tradicional han despertado tan desmesurado afán restaurador.

La filiación zejelesca de la canción ha constituido otro tema largamente debatido, a partir de las posturas antagónicas de Ramón Menéndez Pidal (1941) y de Margit Frenk (1973), ésta última seriamente matizada por el análisis tipológico de Fernando Baños Vallejo (1992). Sólo las precisiones metodológicas de Vicente Beltrán (1984; 1985) y de María Morrás (1988) acerca de lo inapropiado del término «zéjel» en este contexto y de su sustitución por el más flexible de «estrofa de tipo zejelesco», con las nuevas posibilidades explicativas que permiten, pueden salvar el escollo de la ausencia del verso de vuelta, en esta modalidad lírica de metro difícilmente calificable con nuestros actuales parámetros.

También el asunto de nuestro cantar ha sido objeto de reflexión, merced sobre todo a los descubrimientos de Julián Ribera sobre el calado árabe del tema de las «tres morillas» (1922: 66-68), completados por las aportaciones de M^a Jesús Rubiera Mata (1972). En cualquier caso, el cantar resulta todo un paradigma del asomo cortesano a la lírica tradicional, basado en una estructura dual, en el entramado de simetrías intensificadoras, en la sintaxis suelta o en ese doble sentido erótico que encierran los motivos de la naturaleza. La composición se erige de este modo como un producto evocador, atrayente, presto para captar el interés de todo un cúmulo de poetas de distinta índole, por obra de ese proceso de conformación estética que en último término constituye la tradición.

3. Así las cosas, vale la pena recordar las precisiones que José M^a Alín esboza con respecto al peso de la tradición en las composiciones estudiadas: «La influencia tradicional se manifiesta en su capacidad de eliminación: diríamos que opera por reducción. Poda, resume, reajusta y arregla» (1968: 170). Pocas veces habrá resultado tan atinada esta afirmación como en el caso de nuestras «tres morillas», a juzgar por la versión que recoge Carolina Michaëlis en su *Cancioneiro da Ajuda*:

As meninas todas tres Marias
foram a colher andrinhas,
quando lá chegaram, acharam-nas colhidas.
(1904: II, 936)

No es difícil imaginar la sorpresa de la romanista ante la pieza, lógica en todo investigador que «descubre de pronto unos versos o todo un cantarcillo que ha visto citado en alguna obra de hace tres o cuatro siglos» (Frenk, 1978: 81); en cualquier caso, la versión se basa en el desvanecimiento de lo innecesario, trocando los nueve versos de la pieza cuatrocentista en una pincelada narrativa desprovista de todo dato anecdótico. Proceso eliminatorio —a pesar de la improbable relación de causalidad entre las versiones—, que deja bien a las claras lo significativo de la impronta tradicional.

4. A partir de su publicación en el *Cancionero* de Asenjo Barbieri, el cantar de las «tres morillas» alcanzó un rápido auge entre los especialistas como exponente de «composición popular» en el seno de la producción cancioneril; tal es el caso del *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell (1918-1922), donde se lo considera «más popular que otra de Diego Fernández, sacada del códice de Palacio, publicado por Barbieri» (III: 29).

La influencia del *Cancionero* de Pedrell es algo todavía por desentrañar; pero viene sin duda a entreverar de modo harto significativo el llamado «neopopularismo» de las primeras décadas de siglo, proporcionando motivos y asuntos al venero creativo de los poetas. Uno de los ejemplos más señalados, claro está, es el de Federico García Lorca, que

estudió a fondo los cancioneros publicados de música popular, sobre todo el de Felipe Pedrell, que le daba a conocer, no sólo la música popular conservada en la tradición de otras partes de España, sino la música antigua transcrita de los manuscritos y libros de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII (...). También cantaba algunas de las canciones del siglo XV publicadas por Pedrell y difundió en esta forma «Las tres morillas de Jaén» (Onís, 1940: 39).

En efecto, por obra de la afición de García Lorca surge en, 1931 la *Colección de canciones populares antiguas*, que el propio poeta graba al piano acompañando a Encarnación López Júlvez, «la Argentinita». Y como integrante de estas piezas destaca la «Canción antigua de las morillas», nueva variante de nuestro cantar merced a la inserción de la primera glosa de Fernández al estribillo tradicional en la edición de Asenjo Barbieri. El resultado es claro: el proceso de acomodación estética que supone la tradición «no muestra el menor reparo en fusionar canciones» (Alín, 1968: 70) para crear un producto nuevo, más allá de la composición paralelística cuatrocentista, adecuado al gusto de la nueva época mediante la fusión de elementos heterogéneos.

5. Gracias a la datación de una variante de nuestro cantar en la tradición oral portuguesa queda probada su pervivencia folclórica; y su aparición en la *Colección* de García Lorca demuestra lo atractivo de la pieza para los círculos que generaron el citado neopopularismo. «Tradición de los letrados», pues, y «tradición analfabeta» (Salinas, 1952: 117-182) coinciden en la preservación del tema, sometido a los preceptos transmisores que regulan el proceso.

Quedan sin embargo algunos casos por considerar, acaso los más interesantes en el contexto de la recepción contemporánea del tema tradicional: esto es, aquellos que parten del material heredado en su propio provecho creador. Como apostilla José M^a Alín,

ocurre entonces que esa fuerza viva y soterrada que es lo tradicional opera por evasión, por alejamiento, valiéndose de la atracción de elementos extraños, diluyendo la antigua canción en cauces más amplios. Sucede esto, bien es verdad, con menor frecuencia; y también lo es que podríamos achacarlo, en buena parte, a la intervención de poetas más cultos sin olvidarnos, con ello, de los gustos estéticos de la época (1968: 170).

No es otra la condición del cantar de las «tres morillas», utilizado con profusión en la poesía española de nuestro siglo. De entre los muchos ejemplos al alcance del investigador, valga tan sólo la mención de dos, cuya importancia resulta sobrada para justificar éstas y otras muchas líneas: nos referimos a Juan Ramón Jiménez y a Blas de Otero, poetas de primera fila también en este plano que atañe al marchamo de lo tradicional.

Por lo que se refiere a Jiménez, tuvo que ser en 1964, en el marco de los *Libros inéditos de poesía* editados por Francisco Garfias, cuando salió a la luz este delicioso poemilla, fechado en 1909:

EL ORO Y EL MORO

Las tres son dulces (¡Los andaluces
pueblos cerrados!) como tres luces.
Luz de sol solo,
de estrella sola
(sed, paz, canción),
luz de mar solo...

A la primera de daré el oro,
a la tercera le daré el moro
(trigo, amapola,
vida en la ola,
sola con solo...)

Y a la segunda mi corazón.
(Jiménez, 1964: I, 160)

De este modo singular acomoda el poeta el tema tradicional a los caracteres de su primera etapa creativa, orientada ya por un concepto que habrá de resultar basal en el conjunto de su obra: el de la «gran poesía» —«La gran poesía, ¿no es, no será siempre la que funde lo popular con lo aristocrático en una suma de naturaleza y conciencia, no estará siempre dominada por el espíritu?» (Jiménez, 1967: 204)— Partiendo del asunto del estribillo tradicional, el autor engarza todo un complejo sistema de correlaciones -difuminadas por la sintaxis y el encabalgamiento, por paronomasias y sinestesias- entre los vocablos «sol», «estrella» y «mar» y sus conexiones simbólicas («sed, paz, canción» y «trigo, amapola, / vida en la ola»), con lo que huye abiertamente de la mera recreación. Al alejarse de su modelo, al introducir todo un cúmulo de variaciones decisivas sobre la base del tono lírico del estribillo tradicional, Juan Ramón logra un producto absolutamente personal, que parte del motivo tradicional para inmediatamente transformarlo al dictado de sus propios intereses estéticos.

Por lo que respecta a Blas de Otero, nuestra mirada se ha de centrar en un poema de su libro *Que trata de España*, concretamente «Yo no digo que sea la mejor del puerto»:

María del Coro Fernández Camino,
nacida en Jaén,
destrozada en Huelva,
bonita en Madrid
y mujer a la deriva en Gijón,
ave maría purísima

buscando el amor y la libertad,
 en Jaén,
 tres pesetas doce horas
 acumbrando las olivas,
 para quién,
 y cuando salió de Huelva
 volvió la cara y maldijo
 la tierra que la pariera.
 (Otero, 1964: 68)

Resulta cuando menos curiosa la poca atención que la crítica ha prestado al poema –con el fundamental ejemplo del artículo de Alín acerca de la influencia de la poesía tradicional en el autor bilbaíno (1965)–; la razón debe buscarse sin duda en que la censura prohibió su publicación en la primera edición de Barcelona, con todo lo que ello había de conllevar. En cualquier caso, el poema acude directamente a un aspecto fundamental en la recepción que el siglo XX experimenta del cantar tradicional: nos referimos a esa pretendida denuncia social de la situación de los moriscos, asimismo esbozada por Julio Rodríguez-Puértolas (1972: 251).

En efecto, el poema se construye sobre un entramado de intertextualidades que van desde lo sarcástico de «ave maría purísima» hasta ese «para quién» que nos traslada a «Aceituneros» de Miguel Hernández; todas ellas citas de amargo trasfondo, en consonancia con el carácter general de la poesía de Otero, pues «con ellas establece lazos solidarios, polemiza o critica el ideario del poeta al que hace referencia» (Montejo Gurruchaga, 1989: 250). Y, como núcleo articulador, ese revelador «en Jaén» estructura la totalidad significativa del poema, remitiéndonos al cantar tradicional desde ese relativo alejamiento en que con ironía se sitúa el autor.

6. A la vista de los anteriores ejemplos, resulta posible establecer conclusiones válidas acerca del influjo de nuestra canción tradicional en la poesía del siglo XX; pues ha quedado constancia de la versión oral portuguesa, apoyada en el recurso mnemotécnico del rechazo de lo superfluo; conservamos la grabación realizada por García Lorca y «la Argentinita», que añade una glosa originariamente independiente para adecuar el remate de la pieza al gusto del momento; y los ejemplos de Juan Ramón Jiménez y de Blas de Otero muestran a las claras el ascendente del material tradicional sobre el signo poético contemporáneo, en buena parte caracterizado por la importancia de las construcciones intertextuales.

Con estas líneas, fragmentarias y meramente introductorias, no podemos aspirar sino a la apreciación de la labor ingente que queda por realizar: el ras-

treo exhaustivo de las obras individuales, la elaboración de repertorios de temas y de motivos de la canción tradicional adoptados por los poetas, el estudio riguroso de los recursos de los que cada autor se sirve para la transformación del material precedente... son todas tareas indispensables para abordar con garantías cualquier intento de sistematización teórica. Y es que el estudio de la tradición, en cuanto proceso de transmisión y de acomodación de los gustos estéticos precedentes, debe constituir un objetivo primordial también para el estudio de la literatura contemporánea; sólo así podremos llegar, en último término, a la adquisición de las claves interpretativas de nuestro propio tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, J. M^a (1965): «Blas de Otero y la poesía tradicional», *Archivum*, xv, págs. 275-289.
- (ed.) (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid (Sillar. Estudios literarios, 4).
- ALONSO, D. y BLECUA, J. M. (eds.) (1964²): *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid (Biblioteca Románica Hispánica; vi. Antología Hispánica, 3) (1^a ed., 1956).
- ASENJO BARBIERI, F. (ed.) (1890): *Cancionero Musical de los siglos xv y xvi*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (facsimil en 1987, Departamento de Publicaciones del Centro Cultural de la «Generación del 27», Málaga).
- BAÑOS VALLEJO, F. (1992): «La más antigua lírica popular castellana: otra tipología», *Archivum*, xlii, págs. 33-64.
- BELTRÁN, V. (1984): «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, lxiv, págs. 239-266.
- (1985): «La cantiga de Alfonso xi y la ruptura poética del siglo xiv», *El Crotalón*, 2, págs. 259-273.
- DUTTON, B. (ed.) (1982): *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, 2 vols., Seminary of Hispanic Studies, Madison.
- (1989-1991): *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, 7 vols., Universidad de Salamanca-Diputación Provincial, Salamanca (Biblioteca Española del Siglo xv, serie maior, 1-7).
- FRENK, M. (1973): «El zéjel: ¿forma popular castellana?», en *Studia iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Berna-Munich, págs. 145-158 (reimpreso en Frenk, 1978: 309-326).
- (1978): *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid (Literatura y Sociedad, 15).

- (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Castalia, Madrid (Nueva Biblioteca de Erudición y crítica, 1).
- GARFIAS, F. (ed.) (1964): Juan Ramón Jiménez: *Libros inéditos de poesía*, 2 vols., Aguilar, Madrid.
- JIMÉNEZ, J. R. (1964): *Libros inéditos de poesía*. Vid. Garfias, 1964.
- (1967): *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1966): *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid (La Lupa y el Escalpelo. Colección de ensayos y estudios literarios sobre temas españoles, 5).
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1941): *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa-Calpe, Madrid (Austral, 1990).
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C. (ed.) (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Max Niemeyer, Halle (facsimil en 1990, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa).
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. (1989): «Procedimientos intertextuales en la obra de Blas de Otero», *Epos*, v, págs. 245-251.
- MORRÁS, M. (1988): «¿Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria», *La Corónica*, 17:1, págs. 52-75.
- ONÍS, F. de (1940): «García Lorca, folklorista», *Revista Hispánica Moderna*, vi: 3-4, págs. 369-371.
- OTERO, B. DE (1964): *Que trata de España*, Ruedo Ibérico, París.
- PEDRELL, F. (ed.) (1958³): *Cancionero musical popular español*, 3 vols., Boileau, Barcelona (1ª ed., 1918-1922, 4 vols., Valls).
- RIBERA, J. (1922): *La música de las cantigas*, Revista de Archivos, Madrid.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J. (1972): *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos, 175).
- ROMEU FIGUERAS, J. (1950): «El cosante en la lírica de los cancionero musicales españoles de los siglos xv y xvi», *Anuario Musical*, v, págs. 15-61.
- (ed.) (1965): *Cancionero musical de Palacio (Siglos xv y xvi)*, CSIC, Barcelona (La música de los Reyes Católicos, vols. 3A y 3B).
- RUBIERA MATA, M^a J. (1972): «De nuevo sobre las tres morillas», *Al-Andalus*, 37, págs. 133-143.
- SALINAS, P. (1952): *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad*, Sudamericana, Buenos Aires.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1969): *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, Gredos, Madrid (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos, 131).