

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores).

-- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

I. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

HIBRIDACIÓN DE CÓDIGOS Y POLIMORFISMO EXPRESIVO EN EL VILLANCICO CORTÉS

Isabella Tomassetti

Università di Roma «La Sapienza»

Los géneros líricos que integran el sistema ibérico tardomedieval constituyen, como es sabido, un conjunto completo y variado pero también rico en convergencias e interacciones. Actitud común de los exégetas modernos es la de interpretar la intencionalidad comunicativa de un texto, de encajarlo en un conjunto de rasgos reconocibles que permitan identificarlo y fijar su pertenencia genérica: la literatura es por definición 'institucional' y la 'genericidad' es implícita en el propio juego de repeticiones, imitaciones y citas que caracterizan al discurso literario.

La primera etapa en el recorrido fundacional de un género es naturalmente la elección onomástica: la atribución de un nombre por parte de los autores constituye el paso inicial hacia la conciencia de componer un texto indivisible como tipológicamente reiterativo y perteneciente, pues, a un sistema homogéneo.¹ La historia de los géneros siempre ha sido marcada por una tensión constante entre celo nominalístico y vacilación terminológica: el villancico no se libra de este destino y tiene en efecto una génesis onomástica especialmente compleja, que no ha dejado de suscitar espinosos debates a lo largo del tiempo. El término villancico, es evidente, pertenece a la familia léxica procedente del latín *villa* y el alcance semántico del término se denota inmediatamente por contraste, ya que evoca un ámbito socio-cultural contrapuesto al de la *corte*. En el vocablo designador, pues, está implícita una caracterización no cortesana que atañe inevitablemente a la cuestión genética del *villancico*. No puedo ahora entrar en la enrevesada cuestión etimológica que ha surgido alrededor del término villancico y sobre la cual existe una nutrida bibliografía crítica (Malkiel y Stern 1984; García de Diego 1955; Corominas y Pascual 1988).² Sólo quiero subrayar que el término figura desde sus primeras documentaciones del siglo XV como designación técnica para un género lírico.

¹ La presente contribución constituye un avance de una investigación más amplia sobre el villancico, a la que vengo dedicándome desde hace años y que pronto saldrá a luz en un volumen de conjunto. Nos encontramos ante un género que por varias razones ha suscitado el interés constante y la dedicación atenta de eruditos, filólogos y estudiosos del folklore y cuyo estudio histórico-descriptivo sigue revelando datos importantes sobre el sistema lírico de la península entre tardía Edad Media y primer Renacimiento.

² Los diccionarios antiguos no siempre han ilustrado con claridad el origen de la forma 'villancico' y en algunos casos los historiadores de la lengua han propuesto análisis etimológicos parciales, omitiendo cualquier indicación acerca de la evolución de la voz. Un estudio puntual sobre la etimología del término se debe, en cambio, en una época relativamente reciente, a I. Malkiel y C. Stern: después de haber propuesto un amplio sondeo sobre las ramificaciones de la frondosa familia léxica de 'villa', de la que *villano* representa una derivación, Malkiel recupera y defiende una antigua tesis de García de Diego basada en la afinidad morfológica entre dos supuestas formaciones del latín vulgar, **romanice* y **villanice*. Esta última forma se propone cual étimo del adverbio **villance*, surgido según un proceso análogo al ocurrido para el vocablo *romance*. El significado de la formación adverbial *villance* vendría a ser, pues, 'a la manera de los villanos' y haría referencia a una peculiaridad lingüística y expresiva claramente contrapuesta a la 'norma' áulica. Malkiel rechaza entonces la teoría, defendida, entre otros, por J. Corominas, según la cual *villancico* (como algunos diminutivos de formación reciente, por ejemplo *ruincillo* y *pintorcete*) derivaría de la forma apocopada *villán* con inserción del sufijo *-ico*: para explicar la aparición del término es necesario, según Malkiel, partir de la forma no atestiguada *villance*. No aparece del todo clara, sin embargo, la fusión entre el adverbio y el morfema *-ico* (sufijo de origen céltico notoriamente portador de una connotación de 'rusticidad', acompañado a veces por las formas homólogas *-ete*, *-ejo*). La teoría etimológica de Malkiel, aun estando bien argumentada, no resuelve del todo la espinosa cuestión relativa a la génesis de una designación que se revela ante todo una transposición gramatical: de formación adverbial concerniente a una

No se puede excluir que una exploración más cuidadosa en la literatura medieval aporte testimonios más antiguos que puedan ofrecer una nueva clave de lectura para la interpretación de este controvertido vocablo, pero hasta ahora ni los lexicógrafos ni los historiadores de la lengua han detectado su presencia en la tradición ibérica antes del siglo XV. Un sondeo en el ámbito de la literatura histórica, de la prosa doctrinal, de la tratadística y de la lírica medieval no me ha llevado por el momento a ningún hallazgo digno de mención.³ En la poesía galaico-portuguesa se registra sin embargo la designación afin de *cantiga de vilão*, que figura en la rúbrica de una *cantiga de seguir* de Johan de Gaia: «A pee d'hua torre bayla corpo brioso / vedes o cos, ay cavaleiro». Ni la *razo* explicativa de la composición, ni el célebre tratado de poética *Arte de trovar* proporcionan indicaciones sobre la génesis y las motivaciones de tal designación. Salvo este episódico apunte, la lírica galaico-portuguesa no ofrece otras indicaciones terminológicas.

Para centrarnos ahora en el ámbito cronológico y literario que nos ocupa, las más precoces designaciones de género figuran en las rúbricas de dos cancioneros manuscritos compuestos en el tercer cuarto del siglo XV: el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2) y el *Cancionero de Estúñiga* (MN54). Curiosamente, en ambos códices las designaciones que aparecen en los epígrafes presentan variantes morfológicas minoritarias con respecto a la más extendida forma «villancico». En el primer caso, en efecto, la composición anónima se designa *villancillo* y constituye un auténtico *unicum* en la historia del género. En el *Cancionero de Estúñiga*, en cambio, la designación adoptada para una composición de Carvajal es la de *villancete*, ésta también muy rara en el ámbito castellano, pero presente en algunos sectores de la tradición catalana y aragonesa y ampliamente extendida en el área lusitana (Alvar 1953: 274-275; Alvar 1978: p. 176).

Hay que destacar, pues, que las dos apariciones más antiguas del término no corresponden a la designación que dentro de unos años se canonizaría gracias a la praxis poética y a la teoría preceptística de Juan del Encina. La presencia de variantes concurrentes (evidente en la oscilación de los sufijos) es indicio de una real fluctuación terminológica, fácilmente comprensible en una fase precoz de definición del género.⁴

En ambos textos las designaciones de *villancillo* y *villancete* parecen tener una pertinencia sobre todo temática, en suma ambos apuntan simultáneamente a la dimensión del contenido y al registro popularizante. El texto del *Cancionero de Herberay*, «La ninya gritillos dar», en particular, presenta un registro cómico: una voz lírica masculina describe en efecto las pasiones precoces de una niña, esbozando así una visión del amor ya alejada de los cánones de la lírica cortesana (Aubrun ed. 1951: pp. 57-58).⁵

modalidad expresiva rústica en una fase no documentada de la historia de la lengua castellana, el término adquiere pronto, en efecto, el *status* gramatical de sustantivo y como tal figura desde sus primeras documentaciones del siglo XV, cual designación técnica para un género lírico.

³ He recurrido al repertorio informatizado de ADMYTE (1992), a las *Concordancias de Alfonso X* (1986) y a la base de datos CORDE (Corpus Diacrónico del Español) de la Real Academia Española.

⁴ Probablemente se afirmó cuando el sur de Italia se había convertido en el centro de la vida cultural y poética peninsular. Una mirada a la producción lírica medieval, incluso de otras áreas románicas, revela a veces la presencia de fórmulas autoreferenciales: es el caso de la pastorela, de la serrana, de la serranilla, etc. La cuestión más compleja, por otro lado, atañe al contenido semántico del término más bien que a su etimología. La primera definición 'canónica' se debe a Juan del Encina, como se verá más adelante, mientras que ya en 1611 Covarrubias ofrece una definición restrictiva del término, reduciendo el villancico a un canto navideño. La designación de villancico, no hay duda, fue creada por poetas cortesanos que debieron de elegir tal definición con un intento distintivo o contrastivo respecto a otros géneros líricos practicados en la época, en particular la *canción*, que revela la mayor afinidad formal y expresiva con respecto al villancico. Seguramente al principio la designación se asigna a una estrofa popular de pocos versos, pero su aprovechamiento en el marco de la corte hace que pronto a ella se añadan una serie de estrofas glosadoras enlazadas al *refrain* por precisas ligaduras de tipo métrico y retórico.

⁵ El editor del *Cancionero de Herberay*, Charles Aubrun, anota este texto como composición burlesca, definiendo el registro satírico-burlesco como típico de todos los textos escritos en forma de *zejel*. Esta afirmación resulta

La ninya gritillos dar
no es de maravillar.

Mucho grita la cuytada,
con la voz desmesurada
por se veer asalteada,
non es de maravillar.

Amor puro la venció
que a muchas engañó
si por el se desçibió
no es de maravillar.

Temprano quiso saber
el trabajo e plazer
qu'el amor nos faz aver
non es de maravillar.

A los diez años complidos
fueron della conoçidos
todos sus cinco sentidos:
non es de maravillar.

A los quinze ¿qué fará?
esto notar se devrá
por quien la practicará
non es de maravillar.

La composición de Carvajal, «Saliendo de un olivar» (Scoles ed. 1967: pp. 88-89), en cambio, se centra alrededor del encuentro entre el caballero y la serrana, marco convencional y estilizado común a numerosas composiciones cuatrocentistas generalmente consideradas serranillas (Blasi 1941; Stegagno Picchio 1966, 1992; Marino 1987):

Villancete

Saliendo de un olivar,
más fermosa que arreada
vi serrana que tornar
me fizo de mi jornada.

Tornéme en su compañía
por faldas de una montaña,
supplicando sil plazía,
de mostrarme su cabaña.
Dixo: «Non podéis librar,
señor, aquesta vegada;
que superfluo es demandar
a quien non suele dar nada».

Si lealtad non me acordara
de la más linda figura,

imprecisa y parcial, ya que la tradición lírica ibérica cuenta con un número consistente de textos zejelescos de distinto registro.

del todo me enamorara,
tanta vi su fermosura.
Dixe: «¿Qué queréis mandar,
señora, pues sois casada?
Que vos non quiero enojar,
ni offender mi enamorada».

Replicó: «Id en buen hora,
non curéis de amar villana;
pues servís a tal señora,
non troquéis seda por lana;
nin queráis de mí burlar,
pues sabéis só enagenada».
Vi serrana, que tornar
me fizo de mi jornada.

La gran boga del género se infiere también del espacio que ocupa dentro de los tratados de poética redactados entre los siglos XV y XVI: éstos examinan el villancico, lo definen, lo describen y proponen en suma, de distintas maneras, una suerte de ordenación normativa. Tradadistas notorios como Rengifo, Sánchez de Lima y Carballo dedican todos un sector importante al villancico en sus preceptivas. Hay además una poética quinientista, todavía inédita, que ofrece un apartado original y valioso sobre el villancico (Infantes 1993). Me refiero a la *Suma del arte de poesía* de Eugenio de Salazar,⁶ que en el capítulo X, «en que se trata particularmente de las maneras de compostura que usamos en la poesía española. Villançicos, cançiones, lamentaçiones, glosas (...)», ofrece precisamente una definición del género:⁷

El villancico se llama una copla breve de tres pies en los cuales se encierra e incluye una sentencia y aguda la qual van declarando algunas coplas sobre el mismo villancico hechas. Compónese este nombre de villa y canto e assí quiere dezir cantar de villa a diferencia de los cantares de aldea que son toscos y rudos y carescen del artificio de la compostura y agudeza deste canto. [...]

Los preceptos de Salazar se ajustan perfectamente al modelo formal más común en la tradición cortesana. La extensión de la cabeza y de las coplas glosadoras, así como la identidad rímica y la repetición completa del último verso de la cabeza en la sección final de cada copla, son elementos esenciales en la estructura del villancico. Destaca también el apunte a la agudeza de la cabeza, que, amén de sugerir el carácter sentencioso y conceptual del prelude, subraya también la función amplificadora y exegética de las coplas glosadoras. Constituye un dato de absoluta relevancia, finalmente, la propuesta etimológica de Salazar: el tratadista propone, en efecto, la derivación *villa + canto*, y alude a una contraposición entre poesía ‘de villa’, refinada y formalmente más elaborada, y poesía tosca, ‘de aldea’, marcada por un lenguaje rústico y unas estructuras imperfectas e incultas.⁸ Salazar establece, pues, un neto distanciamiento entre el

⁶ El título completo es: *Suma del arte de poesía colegida de la theórica expresa de diversos autores y de la práctica y lección de los más exçellentes poetas latinos, proenzales italianos y españoles, para instrucción de los que quisieren componer nuestra poesía y metro castellano*.

⁷ El tratado será editado por Blanca Perinán y Víctor Infantes, a quienes agradezco el haberme facilitado el texto original. Al transcribir el fragmento introduzco puntuación, acentos y signos diacríticos conforme al uso moderno.

⁸ El mismo Encina, por otra parte, había contribuido a marcar la diferencia entre una expresión poética de tipo amoroso-cortesano y una rústica de registro más bajo, recogiendo en su propio cancionero una sección de villancicos pastoriles.

género del villancico y la poesía de circulación más propiamente ‘popular’, apuntando a una diferenciación genética entre dos filones distintos de la producción poética. Evitando referirse al ámbito cortesano, cuya distinción del ámbito ‘villano’ tenía que estar bien asentada en la conciencia estética coetánea, Salazar parece proponer una discriminación entre dos niveles o registros de poesía, extraños al ambiente culto y refinado de los círculos cortesanos. Es más: la precisión de Salazar apunta a la circulación urbana del género cuya recepción en aquella época había superado los confines de la corte para dirigirse al público más amplio y variado de las villas.

Si bien la canonización del villancico ha de atribuirse a Juan del Encina, al género no puede adscribirse una paternidad segura, es decir que su nacimiento no está relacionado con el ejercicio creativo de un autor específico. Es más: las formas y los registros que confluyen en él se conocían ya en la lírica del siglo XV. El villancico, pues, cuaja estructuras y temas ya experimentados en la poesía tardomedieval (sobre todo en la canción), vehiculando hacia su cauce una amplia variedad de tipologías textuales (Lapesa 1988; Beltrán 1997). Precisamente por esta tendencia a la asimilación de rasgos tipológicos diferentes, el género se caracteriza por una extraordinaria *mouvance* de las formas y de los registros y esto hace que el mayor elemento distintivo de oposición genérica que nos ofrece el villancico dentro del sistema ibérico sea la heterogeneidad estructural y temática.

Dicho eclecticismo, naturalmente, atañe también al repertorio temático: a la riqueza de las soluciones formales se acompaña, en efecto, un gusto rebuscado por la variación temática; también el arreglo retórico-estilístico de las composiciones manifiesta algunas líneas de tendencia que se especializan en los distintos sectores del *corpus*. El conjunto de los textos se compagina alrededor de los siguientes filones: 1) amoroso-cortesano (cantos en loor de la dama y centrados en el amor estilizado y convencional de la poética cortesana); 2) pastoril (cantos o diálogos de amor expresados por pastores); 3) amoroso-popularizante (cantos en boca de mujer o expresados por una voz masculina, pero referentes a motivos cercanos al repertorio folclórico tradicional); 4) político y satírico-burlesco (poesías de circunstancias, relacionadas con sucesos políticos o entretenimientos cortesanos); 5) religioso (cantos en loor de la Virgen o de la Navidad); los rasgos temáticos de este grupo a menudo se mezclan con los del filón pastoril ya que la ambientación rústica y agreste es frecuentemente el marco dentro del cual se ambientan las celebraciones para la Navidad.

Dentro de esta general diferenciación temática, sin embargo, se descubren fenómenos de hibridación (de entidad a veces macroscópica), que atraviesan el *corpus* entero y lo hacen terreno privilegiado de análisis del lenguaje poético de la lírica cuatrocentista. La literatura crítica se ha detenido con atención sobre las cuestiones inherentes al alcance semántico de los textos y ha habido intentos de sistematizar el material conservado, incluso señalando la distribución cuantitativa de los registros temáticos y estilísticos (Baños Vallejo 1991-92; Frenk 1987; Sánchez Romeralo 1969; Beltrán 1998; Botta 2000).⁹ Distintas aproximaciones han marcado hasta ahora los análisis temáticos, la mayoría de ellos especialmente atentos a los motivos de la lírica popular. Sin embargo, en los últimos años se ha impuesto una nueva aproximación crítica, más sensible a los aspectos de la hibridación entre registro culto y registro popular, y más proclive a interpretar el material tradicional procedente de los cancioneros como un producto

⁹ El reciente ensayo de Baños Vallejo, centrado en los testimonios cuatrocentistas de la lírica popular, discrepa en algunos aspectos de la síntesis descriptiva ofrecida por Frenk y por Sánchez Romeralo. También Beltrán discute las intervenciones arbitrarias de algunos filólogos en la edición de textos de tipo tradicional. Otro planteamiento polémico con respecto a las generalizaciones de los estudios sobre lírica tradicional se debe a Botta, que cuestiona sobre todo los criterios empleados en la preparación de las antologías de lírica tradicional y critica la elección de cortar las coplas glosadoras en las composiciones entresacadas de los cancioneros, además de censurar muchas intervenciones de los antólogos que privan los textos de sus características originarias.

menor de la cultura cortesana (Marcos 1986; Alvar 1998; Botta 1999, 2001, 2003; Maurizi 2001; Saramin 2003; Beltran 2003).

Dados los límites de tiempo, en esta ocasión restringiré la ejemplificación a unas muestras sacadas de textos pertenecientes al filón cortesano y al pastoril, por ser los más copiosos de la tradición. El filón amoroso-cortesano, en efecto, atañe a una porción preponderante del *corpus* (cerca del 65%) y se caracteriza por un registro estilístico elevado, formular y estereotipado, que comparte con el género afín de la canción (Whinnom 1968-69, 1981; Beltrán 1990, 1992). El discurso poético está marcado, pues, por una profunda vena intelectualista y argumentativa, sustentada por un arreglo retórico complejo, rico en antítesis, oxímoros y paradojas (Macpherson 1985, Whinnom 1982). Sin embargo, aun en el ámbito de una sensible homogeneidad formal y estilística, se registran textos cuya estructura temático-expresiva resulta excéntrica respecto al gusto imperante. Hay casos en que la *descriptio puellae* recibe los rasgos de una caracterización física y sensual, incluso licenciosa en algunos pasajes, ya lejana de las descripciones abstractas y morales de la poética amoroso-cortés, como en el siguiente villancico de Pedro de Urrea:

Es mi amiga tan graciosa
qu'es el cabo de hermosa.

Tiene tales los cabellos
tan rubios, largos y bellos,
que qualquiere en conocellos
desconoce toda cosa.

La frente tan acabada
mucho mejor que pintada
en todo tal entallada,
que no ay otra tan hermosa.

Los ojos verdes rasgados
un mirar de enamorados
mas no que tengan cuidados
que enamoran toda cosa.

Cejas, nariz, y pestañas
con que roba las entrañas
tiene hechas de tales mañas
que cativan toda cosa.

Pues los dientes y la boca
y el hablar en lo que toca
qualquiere dama es muy poca,
ninguna cabe ella hermosa.

No muy pequeños los pechos
que más anchos que no estrechos,
mas están tanto bien hechos
como en la misma otra cosa.

Las manos van bien sin mudas
grandes, blancas y carnudas,
pero tiénelas muy crudas
que nunca me dieron cosa.

Todo el cuerpo y la cintura,
grande y de linda hermosura,
en saber gracia y cordura
es más linda que la rosa.

Fin

El que esta dama sabida
sirve con fe no fingida,
tiene vida dolorida
y la ventura dichosa.

13UC-176 (ff. 43v-44r)

La hibridación de códigos se realiza también en las composiciones de ambientación rústica, donde se nota un léxico repleto de términos referentes al lenguaje concreto y rural, pero recurren con igual frecuencia también términos propios de la fraseología cortesana, especialmente concernientes al campo semántico del amor. El registro estilístico culto y convencional de la lírica cortesana se aplica sistemáticamente a la temática amorosa y se manifiesta en efecto en los diálogos entre pastores o en las reflexiones de éstos sobre la experiencia del enamoramiento. Los textos del filón pastoril no están unívocamente caracterizados, sino que revelan más bien la convivencia del registro culto y del rústico. La pátina dialectal de la que a menudo están impregnados los textos, concierne a la vez a la morfosintaxis y al léxico y constituye otro elemento caracterizador. El matiz vulgar de estos textos, además, trae origen de una precisa elección estilística, que se configura como un rasgo manierista: la constitución de un sistema expresivo convencional, marcado por la recurrencia formular de algunos módulos lingüísticos, es en efecto el resultado de una ingeniosa experimentación estilística de los poetas cortesanos. Lejos de ser un filón autónomo con respeto a la lírica amorosa de registro áulico, el 'género' pastoril se revela también un refinado producto de la cultura cortesana: la convivencia entre léxico culto y léxico popular en los villancicos pastoriles es en efecto indicio de una dialogía temático-estilística interna a la poesía cortesana (Temprano 1975).

En los textos de argumento amoroso son más bien recurrentes, de hecho, fórmulas fraseológicas del repertorio cortesano, que se alternan a veces con locuciones de estilo más bajo, enlazadas con el filón estilístico popularizante (Temprano 1975; Díez Borque 1986; Calderón 1999). La mezcla entre los registros se explicita, como se apuntaba antes, en una modalidad dialogada, incluso metapoética, entre los dos filones temático-estilísticos. Este fenómeno resulta particularmente evidente en un texto de Juan del Encina, centrado en el coloquio entre un caballero, exponente del mundo cortés, y un pastor, representante del contexto villano en el cual está ambientada la composición. En la tercera estrofa el pastor se dirige al caballero reprochándole tener una percepción distorsionada del mundo pastoril, no dedicado sólo a las actividades bucólicas, sino envuelto también en las experiencias amorosas. El mensaje metaliterario que se puede inferir sugiere una especie de equiparación entre el amor cortés y la afectividad pastoril, un intento de fusión de dos contextos aparentemente distantes. La presencia de esta mescolanza justo en el ámbito del villancico constituye un indicio ulterior de la versatilidad de este género y de su importante papel de mediación y síntesis entre diferentes

módulos expresivos y temáticos. Leamos un texto transmitido anónimo por el *Cancionero musical* de París (PS1):

Despierta, triste pastor,
que no ha em tu majada
cosa biem aprovechada.

Gram dolemçia deve ser
la que te tiene tocado,
porqu'estás tam trasportado
que no te sabes valer,
tudo se te va a perder
que no ha em tu majada
cosa biem aprovechada.

PS1-11 (ff. 10v-11r)

Asimismo, el amor cortés y sus fundamentos son objeto de digresión metapoética en varios textos de registro pastoril. El siguiente villancico, también anónimo, puede considerarse una suerte de *definición de amor*, lo mismo que muchas otras composiciones cultas centradas en la poética del amor cortés:

«Pastorçico amigo
que los amores as,
que aora morirás».

«Aunque me beis pastor
de pobre ganado,
de guerra de amor
soy atormentado;
nadie me ha robado,
tú bencido me as,
que aora morirás».

[...]

«Ven acá, pastor
que guardas ganado;
toma estas palabras
como de un tu hermano
que amar en vano
será por demás
que aora morirás.

Amor es un mal
que a todos encona,
es que torna çiego
a toda persona,
a nadie perdona,
por ti lo verás,
que aora morirás.

Amor es un fuego
que a todos enciende,
es que torna loco

al que más entiende,
quien d'él se defiende
muy pocos verás,
que aora morirás.»

MP7-65 (ff. 246v)

La genuinidad, la inocencia y el decoro de la vida rústica son a menudo objeto de refinadas descripciones que apuntan ya a una nueva sensibilidad literaria. La contraposición entre la corte y la villa y los valores que representan, se resume en el siguiente texto de Pedro Manuel de Urrea, donde el elogio del ambiente rural procede precisamente de la voz de un pastor, que exalta la sencillez y la sobriedad del ambiente pastoril, contrapuesto al estilo de vida urbano, de los que viven «dentro del muro»:

Descansada es y gozosa
la vida de los pastores,
pues que no sienten dolores.

Los tormentos, los cuidados,
no comen con nuestras migas
váyanse por los poblados
trabajos tristes, fatigas,
pues tenemos aquí amigas;
buenos biven los pastores
pues que no sienten dolores.

Contento, alegre y seguro
bive quien va por acá
que el que va dentro del muro
siempre con trabajo va
y al fin mayor cuenta da,
tienen lo menos pastores
son seguros contadores.

.Fin

Quien más come más basquea
el que más tiene más dexa,
con malas armas pelea
quando ya de acá se alexa
nuestra cuenta va sin quexa,
porque do ay menos favores
ay más seguros temores.

16UC-206 (f. 87v)

El amor entre pastores aparece descrito a veces en clave paródica con respeto a la caracterización cortesana. Este procedimiento resulta particularmente evidente en un villancico de Juan del Encina, donde el pastor declara querer renunciar al servicio amoroso por causa de la ingratitud de la amada. El tema podría responder perfectamente a los preceptos de la poética cortesana, pero los servicios que el pastor dice haber cumplido para la dama están lejos de la esfera amorosa: ellos coinciden en efecto con las actividades inherentes la vida campestre y bucólica. Los servicios de amor se identifican con el trabajo físico y servil que el aldeano está obligado a prestar a su señora, y la actitud de ésta es la del propietario rico que ignora los

sufrimientos de sus sirvientes. De ello resulta, pues, una especie de parodia del servicio de amor, que revela el registro cómico-burlesco de la composición:

Ya no quiero ser vaquero,
ni pastor,
ni quiero tener amor.

Bien pensé yo que nustr'ama
me acudiera con buen pago,
mas quanto yo más la halago
más ella se me encarama:
pues me acossa de su cama,
sin favor,
no quiero tener amor.

[...]

Yo labrava su labrança
y de sol a sol arava;
yo sembrava, yo segava
soncas por le dar holgança;
mas pues de mi tribulança
no ha dolor,
no quiero tener amor.

Juro a mí que yo me embaço
de persona tan crudía
pues es tal su compañía
no quiero más embaraço,
ni quiero ser su collaço
ni pastor,
ni quiero tener amor.

Fin

Y aun pese a diez verdadero
con quanto yo le he servido,
que ya estoy tan aborrido
que de cordojo me muerdo:
ni ya quiero ser vaquero
ni pastor,
ni quiero tener amor.

96JE-160 (f. 101v)

Muchos otros ejemplos podrían alegarse para completar este *excursus* sobre el polimorfismo expresivo del villancico. Probablemente en la conciencia de los primeros experimentadores el género debía de acoger tipos métricos, temas y registros expresivos excéntricos con respecto a la lírica cortesana: por otra parte, la práctica poética cortesana no mantuvo nítidos los confines y llegó a extender al villancico –que mientras tanto había adoptado, junto con la estrofa zejelesca, el tipo estrófico románico con mudanza de más rimas– tipologías temáticas y expresivas características de la canción, mitigando la oposición inicial. La canción, por otra parte, surgida como forma poética cortesana por excelencia era, al menos a partir de la generación sucesiva a la de la escuela ‘gallego-castellana’, un género mucho más compacto

desde el punto de vista formal y temático, menos proclive a las experimentaciones técnicas que se aprecian en el villancico. La presencia de la temática amoroso-cortesana en el villancico contribuyó pronto a producir el eclipse de la canción, favoreciendo así el auge de aquél como vehículo privilegiado de la lírica cortesana del Primer Renacimiento. La ausencia de un apartado específicamente dedicado a la canción en las Poéticas de Rengifo y Carvallo, por ejemplo, muestra la ya consumada desaparición de este género a finales del siglo XVI. Autores y compiladores debieron ser conscientes del parentesco formal entre los dos géneros, tanto que las rúbricas y la distribución de los materiales en los cancioneros sugieren un proceso de emanación del villancico del cuerpo más amplio de la canción. Ésta había acogido hasta entonces la materia amorosa, delegando en géneros afines, pero diversamente denominados (*estribote, desfecha, decir*), temas de naturaleza diferente.

La fundación onomástica del género también podría haber sido casual y fortuita, motivada por la fantasía y arte de un poeta-músico cautivado por las melodías y los tonos de la lírica popular; sin embargo, el término villancico se convirtió pocos decenios después en un marbete genérico. La potencialidad transgresora sugerida por la elección terminológica en el acto mismo de fundación se reduce hasta agotarse en la canonización de finales del siglo XV. La alteridad que el villancico debía representar con respecto a la cultura cortesana resulta así asimilada y superada en una síntesis dinámica entre elementos contrapuestos: dialogía y bifrontismo textual, experimentación técnica, polifonía estilístico-expresiva y eclecticismo temático son rasgos distintivos de un género que acoge y canaliza todo el repertorio de la poesía tardomedieval. El apogeo de la lírica cortesana coincide entonces, paradójicamente, con el florecimiento de un género que debía haber negado, por definición, léxico, retórica y temas de la poesía culta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADMYTE (1992), Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles, Dirección general del Libro, Archivos y Bibliotecas, CD-ROM 0-2, Madrid, Micronet.
- ALVAR, Carlos (1998), «Poesía culta y lírica tradicional», en PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 99-111.
- ALVAR, Manuel (1953), *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos.
- (1978), *Estudios sobre el dialecto aragonés II*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza.
- AUBRUN, Charles V. (ed. 1951), *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV^e siècle)*, Bordeaux, Feret et fils.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando (1991-92), «La más antigua lírica popular castellana: otra tipología», *Archivum*, XLI-XLII, pp. 33-64.
- BELTRÁN, Vicente (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- (1990), *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU.
- (1997), «La encrucijada de Santillana», en ROHLAND DE LANGBEHN, Regula (ed.), Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Barcelona, Crítica, pp. IX-XXX.
- (2002), «Poesía popular antigua ¿cultura cortés?», *Romance Philology*, 55, pp. 183-230.
- BLASI, Ferruccio (1941), «La serranilla spagnuola», *Archivum Romanicum*, XXV, pp. 86-139.
- BOTTA, Patrizia (1999), «Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional», en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval* (Buenos Aires, 21-23 de agosto de 1996), Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica de Argentina, pp. 208-219.
- (2001), «Marcas cultas en la canción tradicional», en ALVAR, Carlos et alii (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado*

- en la Universidad de Alcalá (28-30 de octubre 1998), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 125-138.
- (2003), «Glosario del *Corpus* de Margit Frenk (2, Análisis)», en SERRANO REYES, Jesús Luis (ed.), *Cancioneros en Baena II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena, M. I. Ayuntamiento de Baena, 2 vols., II, pp. 329-344.
- CALDERÓN, Manuel (1999), «Los villancicos de Juan del Encina», en GUIJARRO CEBALLOS, Juan (ed.), *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 293-316.
- Concordancias de Alfonso X* (1986), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- COROMINAS, Juan, PASCUAL José Antonio (1980-83), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 5 vols.
- DÍEZ BORQUE, José María (1986), «Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico-pastoril», en *El teatro durant l'Edat Mitjana i el Renaixement. Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 107-126.
- FRENK, Margit (1987), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1955), *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid, SAETA.
- INFANTES, Víctor (1993), «Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: una poética desconocida del siglo XVI», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca, 1990), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 529-536.
- LAPESA, Rafael (1988), «Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos.
- MACPHERSON, Ian (1985), «Secret language in the *Cancioneros*: some courtly codes», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 51-63.
- MALKIEL, Yakov y STERN, Charlotte (1984), «The Etymology of Spanish Villancico 'Carol': Certain Literary Implication of this Etymology», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, pp. 137-150.
- MARCOS, Balbino (1986), «Interferencias culto-populares en la poesía cancioneril del siglo XV», *Letras de Deusto*, 16, pp. 5-24.
- MARINO, Nancy F. (1987), *La serranilla española: notas para su historia e interpretación* (Scripta humanistica), Maryland, Potomac.
- MAURIZI, Françoise (2001), «Unos apuntes acerca de la recuperación y adaptación de la lírica tradicional y un poema de Juan de Menas», en ALVAR, Carlos et alii (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá (28-30 de octubre 1998)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 117-124.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969), *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos.
- SARAMIN, Sabrina (2003), «Glosario del *Corpus* de Margit Frenk (I, Datos)», en SERRANO REYES, Jesús Luis (ed.), *Cancioneros en Baena II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena, M. I. Ayuntamiento de Baena, 2003, 2 vols., II, pp. 319-327.
- SCOLES, Emma (ed.) (1967), Carvajal, *Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1966), «Per una storia della serrana peninsulare: la serrana di Sintra», *Cultura neolatina*, XXVI, 2-3, pp. 1-24.
- (1992), «Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa», en LUCÍA MEGÍAS, José Manuel et alii (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la AHLM (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2 vols., I, pp. 89-99.
- TEMPRANO, Juan Carlos (1975), *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- WHINNOM, Keith (1968-69), «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones en el *Cancionero General* de 1511», *Filología*, XIII, pp. 361-381.
- (1981), *La poesía amorosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, DMLS.
- (1982), «La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril», en BELLINI, Giuseppe (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, II, pp. 1047-1052.