

## SUPERVIVENCIAS DE MOTIVOS DE LA LIRICA HISPANICA TRADICIONAL EN EL NORTE ARGENTINO

por Vilma H. AROVICH de BOGADO

### INTRODUCCION

Al examinar cancioneros populares recogidos en las provincias argentinas en la primera mitad de nuestro siglo, reconocemos en algunas composiciones criollas temas, motivos y procedimientos estilísticos de la más antigua poesía hispánica. Esta identificación nos anima a rastrear las vertientes subterráneas que podrían comunicar las breves expresiones americanas con el cancionero documentado en la península, en algunos casos, en los remotos siglos medievales.

Intentaré ilustrar esta exposición con tres motivos detectados en composiciones líricas recogidas en el norte argentino, en el presente siglo, pero que aparecen registradas en versiones peninsulares de los siglos XV y XVI, período del primer encuentro entre Europa y América. Ellos son: la morenica, la espera, la tórtola. Dedico a cada uno de ellos un apartado al cual proporciona título.

### LA MORENICA

Es numeroso el cúmulo de composiciones tanto peninsulares como sefardíes que desarrolla el motivo de la mujer morena; éste se manifiesta en una rica gama de realizaciones: desde la simple referencia al carácter moreno de la mujer hasta la justificación del color de su piel. Una antigua versión ha quedado registrada en el *Cancionero de Upsala* (s. XVI):

Yo me soy la morenica,  
yo me soy la morena.

(*Upsala* XLIV p. 57)

En este dístico, la hablante, en primera persona, sólo hace referencia a su condición de morena. El indudable estilo tradicional está corroborado entre otros aspectos, en la frase breve de escasos grupos fónicos, en la reiteración semántica y textual completa que varía morfológicamente sólo un vocablo -el más significativo ya que encierra el motivo de la composición-, en el diminutivo afectivo del primer verso, en la carencia de adjetivos.

En el *Cancionero de Upsala* este dístico aparece como villancico inicial de una canción más extensa; está glosado en tres cuartetos cuyo estilo no es

tradicional; hay pues, una notable diferencia entre el habla del dístico y el de las glosas; esto permite suponer: a. que el autor, culto, tomó una canción tradicional conocida por el pueblo y la glosó a su manera, como era costumbre en los poetas cortesanos de la época; b. que la canción tradicional conocida por todos vivía en la memoria popular desde mucho tiempo atrás, por qué no desde los siglos finales de la Edad Media.

Ya en el siglo XVII, un prolífico exponente del teatro español como Lope de Vega incorpora en sus textos dramáticos canciones con motivos tradicionales que vivían en el pueblo; en *El gran Duque de Moscovia* aparece como "cantar de siega" una composición de villancico inicial más glosa; en el villancico inicial, la hablante justifica el color de su piel atribuyéndoselo a las tareas rústicas que la obligan a estar expuesta al sol:

Blanca me era yo  
cuando entré en la siega;  
diome el sol y ya soy morena.  
(Lope de Vega *Poesías I* p. 61)

Este tríptico (susceptible de ser reordenado en una cuarteta de rima asonante cruzada -modificación realizable en algunas antiguas composiciones líricas- ) se aleja de los caracteres del estilo tradicional señalados en el ejemplo anterior al introducir una frase trabada por el subordinante temporal. No obstante, resulta útil para compararlo con una canción sefardí que he recogido en un trabajo de campo realizado en 1980 en la ciudad de Resistencia:

- Moren'a mí me llaman  
yo blanca nací;  
del sol del enverano  
m'hicé yo ansí.  
("Canciones" p. 158)

Esta canción sefardí registrada en el nordeste argentino retoma el motivo de la mujer que justifica el color moreno de su piel atribuyéndolo a los efectos del sol; deja así implícita la relación: exposición al sol / realización obligada de tareas rústicas; esta relación implícita la acerca al "cantar de siega" transcrito en el siglo XVII.

Interesa tener en cuenta esta textualización sefardí si se recuerda la fuerte raíz hispánica como uno de los elementos constitutivos (no el único, por ciento) de la tradición judeoespañola, y si también se tiene presente su manifiesta tendencia conservadora la cual no debe malinterpretarse como estatismo que inhibe la recreación del caudal tradicional sino sólo -para referirlo sintéticamente- como la capacidad de continuar, aunque agónicamente, hasta el siglo XX, las vetas por las cuales circula la canción artesanal.

Cabe destacar en el ejemplo sefardí transcrito la vigencia del estilo tradicional en la yuxtaposición de los grupos fónicos, en la ausencia de adjetivación, en la secuencia reducida a su mínima expresión de modo que manifiesta sólo las ideas indispensables y con esto gana en sugestión.

La misma informante que proporciona la canción antes analizada, recrea

la estrofa en oportunidad de una interpretación informal, en una reunión social de la colectividad:

Morenica a mí me llaman  
yo blanca nací  
de caminar por los soles  
este color yo perdí.

(inérita, cantada por Fanny Díaz  
Setuvi el 15/V/87, en Rcia.)

Esta textualización resulta adecuada a los efectos de analizar la recreación de que es capaz el intérprete que maneja los códigos de la canción artesanal. Se mantiene el motivo de la mujer que, aunque nació blanca se volvió morena por los efectos del sol, a pesar de que varíe la formulación del discurso.

El motivo de la mujer blanca que se vuelve morena por los efectos del sol registra variantes en algunos textos del folklore argentino; tal por ejemplo una cuarteta suelta recogida en la provincia de Salta hacia 1930:

Yo nací blanca y diré,  
la razón de ser morena,  
estoy adorando un sol,  
que con sus rayos me quema.

(Carrizo *Salta* 618 p. 366)

En este caso, el sol que torna morena a la hablante es el astro al cuál ella "está adorando"; es la frase verbal la que da la pauta de que se puede interpretar metafóricamente al sol como una alusión al ser amado. Si se acepta esta interpretación, es posible traer a colación otra variante, también del folklore argentino:

Blanco me parió mi madre  
y de blanco me hice negro.  
tanto servir al amor  
esclavo de tanto dueño.

(Carrizo *Jujuy* 1443 p. 305)

Aunque en esta cuarteta suelta llama la atención el hablante masculino, el segundo nivel de interpretación arriesgado en el ejemplo anterior queda explícito: es el amor el que provoca la metamorfosis cromática.

Hemos avanzado cronológica y espacialmente, del siglo XVI al XX, de España a América, observando uno de los aspectos con que se manifiesta el motivo de la morenica.

Retrotrayéndonos al siglo XVII, podemos observar en el *Cancionero Musical y Poético* recogido por Claudio de la Sablonara, una composición en la cual el hablante menciona a la morena en un juego de connotaciones contrapuestas:

La morena que yo adoro  
y más que a mi vida quiero

en mayo toma el acero  
y en todos los meses oro.

(Sablonara "Cancionero" XXXV)

La estrofa es variante de una letrilla satírica de Quevedo:

La morena que yo adoro  
y más que a mi vida quiero  
en verano toma el acero  
y en todos tiempos el oro.

(Quevedo *Obras* p. 91)

Aunque "acero" puede interpretarse como término medicinal no debe dejar de señalarse el claroscuro trazado por los vocables morena/acero; asimismo, el juego conceptual que se abre con el verbo "tomar" destaca la medicina que se bebe en un lapso determinado de tiempo frente a dinero (oro) que se recibe durante todo el año.

El barroco toma, de acuerdo con los ejemplos anteriores, el motivo de la morena para reelaborarlo en juegos estilísticos.

En el folklore argentino aparecen estrofas sueltas en las cuales la morena se asocia al brillo blanquecino del metal:

No desprecies las morenas  
que valen más que la plata  
porque morena es la prenda  
vidita que a mí me mata.

(Carrizo *Salta* 375 p. 349)

Y el mismo motivo vertido con una actitud jocosa muy frecuente en las canciones del folklore argentino:

A las blancas hizo Dios,  
las morenas un platero,  
las coloradas un sastre,  
las negras un zapatero.

(Carrizo *Salta* 3083 p. 579)

He tomado sólo algunas de las numerosas versiones de esta composición <sup>(1)</sup>, pero creo que a través de ellas puede apreciarse cómo un motivo transmigra en el tiempo y en el espacio, se recrea en cada actualización y es capaz de cargarse con las connotaciones particulares que cada intérprete logre transmitir.

## LA ESPERA

La canción de la mujer que lamenta la tardanza del amante está registrada en la Península Ibérica desde los orígenes mismos de la lírica. Una jarya de la serie hebrea, de Yehuda Halevi (s. XII) ya presenta este motivo:

Viene la Pascua y yo si él  
¡Cómo arde mi corazón por él!

(Lectura de Menéndez Pidal "Cantos andalusíes" p. 112) <sup>(2)</sup>

El dístico en boca de un hablante femenino sólo manifiesta el sufrimiento por la ausencia del amado, más profundo aún ante la proximidad de una fecha propicia para el encuentro de los enamorados.

En el siglo XV, mientras espera a Calisto, Melibea entona una canción en cuya segunda estrofa expresa una preocupación similar, esta vez por la tardanza del amante:

La media noche es pasada  
y no viene;  
sabed si ay otra amada  
que lo detiene.

(*La Celestina* XIX p. 279)

El sufrimiento de la hablante sólo está implícito a través de la apresurada sospecha de que la tardanza obedece a otra mujer que entretiene al caballero. El verbo exhortativo en el tercer verso presupone la presencia de un destinatario del discurso, confidente que era común en las antiguas canciones de amigo.

Una variante de la canción de Melibea aparece en un cartapacio salmantino del siglo XVI:

Aquel pastorcyco, madre,  
que no vyene,  
algo tiene en el campo  
que le pene.

(Menéndez Pidal "Cartapacios" p. 304).

Esta variante salmantina convierte al amado en un pastorcico; deja de lado las referencias temporales y centra su atención en la sugerencia sutil de que algún motivo que no se concreta y sólo se menciona genéricamente con el indefinido neutro, lo retiene lejos de la dolorida hablante. Esta, siguiendo el conocido esquema de las canciones de amigo, confiesa la sospecha a su madre.

En el *Cancionero Musical y Poético* recogido por Claudio de la Sablonara en el siglo XVII se lee esta variante:

Tañen a la queda,  
mi amor no viene;  
algo tiene en el campo  
que le detiene.

(Sablonara "Cancionero" XI)

Esta cuarteta de estilo tradicional reúne las dos exteriorizaciones con que se manifiesta el motivo desde el siglo XV: a. una referencia a la tardanza del amado a pesar de lo avanzado de la hora; b. la sospecha de que algún motivo que la hablante no menciona concretamente lo retiene.

Volviendo al siglo XVI, encontramos en el *Cancionero de Upsala* que el motivo de la espera aparece en la siguiente canción:

Si la noche se hace oscura  
y tan corto es el camino  
¿Cómo no venís, amigo?

La media noche es pasada  
y el que me pena no viene  
mi desdicha lo detiene  
¡Que nací tan desdichada!  
Hácame vivir penada  
y muéstraseme enemigo  
¿cómo no venís, amigo?  
(Upsala XIV p. 53)

Se advierte que las dos primeras estrofas son otra variante en la que aparece el motivo de la espera analizado en las cuartetas antes apuntadas. Esta nueva realización se enriquece al introducir una apelación de la hablante al amigo, evita referirse a las posibles causas de la demora, las que quedan sugeridas en la misma interrogación breve y directa. Pone énfasis en las circunstancias temporales (la noche oscura, la hora avanzada) y espaciales (el corto camino), y en la pena que ocasiona la demora.

No transcribo numerosas versiones a lo divino a las cuales dio motivo este villancico y sólo he señalado algunas de las hispánicas <sup>(3)</sup>. El hecho de haber sido objeto de una glosa a lo divino así como el haber sido recogido en una exitosa obra como *La Celestina* nos dan la pauta de que esta canción estuvo muy difundida hacia el final de la Edad Media en la Península Ibérica.

En las escasas variantes que he citado, puede observarse cómo, aunque varían los indicios espacio temporales se mantienen las dos realizaciones con que se manifiesta el motivo de la espera; éstas estructuran la canción y cuando aparecen ambas en el mismo texto, lo hacen en el siguiente orden: 1. la referencia a la tardanza (ausencia) del amado; 2. la sugerencia de que existe una causa, no deseada por la hablante, que provoca la tardanza. Siempre hay un hablante femenino que generalmente se dirige a un destinatario (a veces la madre, a veces el amigo que está ausente) a quien manifiesta su pena.

En el folklore argentino se recoge en la provincia de Jujuy, hacia 1935, una cuarteta suelta que incorpora un vocablo interrogativo utilizado en la región puneña "¿Quieste?...?" (¿qué es de tu...?):

¿Queste, quieste, tu vidita?  
¿Dónde estará que no viene?  
Por ahí estará buscando  
a la prendita que tiene.

(Carrizo Jujuy 2111a p. 359)

La amada dolorida ya no es la hablante quejumbrosa de las versiones peninsulares sino un oyente a quien señala un emisor que aparenta entablar un diálogo y a quien atribuimos los dos primeros versos de la estrofa. A pesar de las distancias espacio-temporales entre las realizaciones hispánicas arriba transcritas y las cuartetas argentinas, es necesario advertir que en el texto jujeño se pueden señalar los dos motivos estructurales apuntados supra, lo cual nos permite identificarla como variante de la composición registrada en la lírica hispánica en los siglos medievales.

Junto a la variante jujeña arriba citada, corresponde tener en cuenta otra

variante más vulgar de la misma cuarteta, también del folklore jujeño:

¿Quieste, quieste, tu vidita?  
¿cómo no viene?  
Por ahí se estará chupando  
con la que tiene.

(Carrizo *Jujuy* 2111 p. 359)

Esta última cuarteta se inscribe dentro de la línea de composiciones jocosas, frecuentes en los cancioneros recogidos en las provincias argentinas; asimismo, creo conveniente aclarar que incorpora el vocablo "chupando" con el sentido de "embriagando" con el cual se lo utiliza comúnmente en América.

A partir de los ejemplos aquí analizados me parece que es posible deducir que la composición recogida en forma discontinua por documentos producidos entre los siglos XII y XX, debió vivir, sin embargo, ininterrumpidamente en el cancionero popular, transmitido por vía oral de una generación a otra; esto le permitió mantener con fidelidad los rasgos esenciales que ya hemos reconocido como identificatorios de la canción tradicional.

## LA TORTOLA

El carácter recurrente del motivo de la tórtola puede ser rastreado en la literatura hispánica desde fines de la Edad Media. María Rosa Lida ha señalado las fuentes del motivo a partir de los clásicos <sup>(4)</sup>. Marcel Bataillon <sup>(5)</sup> analiza su presencia simbólica en los bestiarios y en la iconografía a la vez que destaca la influencia de ésta en la conformación de la cultura de los iletrados. Eugenio Gazdaru <sup>(6)</sup>, por su parte, plantea un sustrato helénico para el motivo que nos ocupa y lo proyecta hasta la literatura que pervive en América en el siglo XX. En el *Libro de Buen Amor* (s. XIV) irrumpe a través de una comparación con la cual Trotaconventos ilustra el estado de la joven viuda que permanece sin compañía:

Así estades, fija, biuda et mancebilla,  
sola, sin compañero, como la tortolilla:  
deso creo que estades amariella e magrilla.

(*Buen Amor* c. 757 p. 303)

Se advierte el empleo de la figura de la tórtola para representar a la mujer, de antigua raigambre; asimismo la imagen de la tórtola viuda y doliente, acuñada por los bestiarios y la iconografía medievales y tomada por el cristianismo como ejemplo de la mujer que continúa siendo fiel aun después de la viudez <sup>(7)</sup>.

Los cancioneros de los siglos XV y XVI recogen el motivo de la tórtola viuda, fiel al compañero perdido, en el romance de Fontefrida:

Fontefrida, Fontefrida,  
Fontefrida y con amor  
do todas las avecicas  
van tomar consolación  
si no es la tortolica  
que está biuda y con dolor

por ay fuera passar  
el traydor del ruyseñor  
las palabras que él dezía  
llenas son de trayción  
si tu quisieses señora  
yo sería tu servidor.  
Vete de ay enemigo  
malo falso engañador  
que ni poso en ramo verde  
ni en prado que tenga flor  
que si hallo el agua clara  
turbia la bevía yo  
que no quiero aver marido  
porque hijos no haya no  
no quiero plazer con ellos  
ni menos consolación  
dexame triste enemigo  
malo falso mal traydor  
que no quiero ser tu amiga  
ni casar contigo no.

(*Cancionero Anvers* p. 205)

En el texto romancístico, el motivo de la tórtola se funde con otros como la fuente fría, el agua clara y el ruyseñor. La fuente fría (en el sugerente arcaísmo reiterado "frontefrída") es el lugar de encuentro de los enamorados <sup>(8)</sup>, rechazado por la tórtola que prefiere aislarse en su dolor; de la misma forma rehuye el agua clara, probablemente para no ver en ella el reflejo de su imagen, la cual le traería el recuerdo de la figura de su amado <sup>(9)</sup>.

La fusión de estos motivos se advierte en una cuarteta recogida en el folklore de la provincia de Salta:

Yo soy paloma del cerro  
que voy bajando a la aguada  
con las alitas la enturbio  
por no tomar agua clara.

(Carrizo *Salta* 2710 p. 540)

La síntesis de esta cuarteta se complementa con otra recogida en la provincia de Jujuy:

Dichosa la palomita  
bebe en el río agua clara.  
Más dichosa sería yo  
si me mirara en tu cara.

(Carrizo *Jujuy* 475 p. 226)

En esta última subyace la imagen del agua clara como superficie que refleja la figura, y que -habíamos señalado- era una de las razones que impulsaba a la tórtola a rechazarla.

## CONCLUSION

A través de versiones de la lírica tradicional, he intentado reconstruir una línea que, partiendo de la España medieval se proyecta hasta la Argentina actual. Las expresiones literarias que vivieron preferentemente en la oralidad, lograron desde los siglos de la Conquista, cruzar un océano, tal vez sin necesidad de estar registradas en impreso alguno; suponer que llegaron a América con cada hispano que pisó estas tierras, como constituyentes de su acervo cultural, es admitirlas hoy como sobrevivientes seculares, clara evidencia del fuerte componente hispánico que puede descubrirse en la tradición argentina.

## CITAS Y NOTAS

- (1) Para otras versiones hispánicas: Torner *Lírica hispánica* ps. 264-268; y sefardíes Armistead *CMP A.A.* 45 II ps. 340-341.
- (2) García Gómez proporciona otra lectura para la misma jarcha pero de la serie árabe y que se lee al final de la moaxaja XII: "Viene la Pascua, ay, aún sin él / lacerando mi corazón por él" (García Gómez *Las jarchas* p. 130s). También Frenk Alatorre "Las jarchas" p. 24s.
- (3) Ejemplo de versiones a lo divino Montesino "Cancionero" ps. 441, 459, 461; también Wardropper *Lírica a lo divino* ps. 175-180. Para versiones hispánicas Torner *Lírica hispánica* ps. 77-81 y Alonso-Blecua *Antología* ps. LIII- LVI.
- (4) Lida "Transmisión".
- (5) Bataillon "Tortolica".
- (6) Gazdaru "Itinerario".
- (7) Granada *Introducción I/XXII*.
- (8) Asensio *Poética*.
- (9) Bataillon "Tortolica".

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- Armistead *CMP* = Samuel G. Armistead et al., *El romancero judeo-español en el archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)* 3 ts. (Madrid: CSMP, 1987)
- Alonso-Blecua *Antología* = Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (Madrid: Gredos, 1964).
- Asensio *Poética* = Eugenio Asensio "Fonte frida o encuentro del romance con la canción de mayo", *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid: Gredos, 1970) ps. 230-262.

- Bataillon "Tortolica" = Marcel Bataillon "La tortolica de Fontefrida y del Cántico espiritual", *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid: Gredos, 1964) ps. 144-166.
- Buen Amor* = *Libro de Buen Amor*, ed. crítica de Joan Corominas (Madrid Gredos, 1973).
- "Canciones" = Vilma Haydée Arovich "Canciones sefardíes recogidas en el nordeste argentino: estudio textual comparativo", *Sefárdica* 5 (1986) ps. 131-170.
- Cancionero Anvers* = *Cancionero de romances (Anvers, 1550)* ed. de Antonio Rodríguez Moñino (Madrid: Castalia, 1967).
- Carrizo *Jujuy* = *Cancionero popular de Jujuy* recogido y anotado por Juan Alfonso Carrizo (Universidad Nacional de Jujuy, 1989; reimpresión facsimilar de la 1a. ed. de 1935).
- Carrizo *Salta* = *Cancionero popular de Salta* recogido y anotado por Juan Alfonso Carrizo (Bs. As.: Universidad Nacional de Tucumán, 1933).
- Frenk Alatorre "Las jarchas" = Margit Frenk Alatorre "El nacimiento de la lírica española a la luz de los nuevos descubrimientos", *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid: Castalia, 1978) ps. 19-37.
- Gazdaru "Itinerario" = Demetrio Gazdaru "Itinerario iberoamericano del tema literario de Fonte frida", *Filología* (1976-77) XVII-XVIII ps. 337-347.
- García Gómez *Las jarchas* = Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco. Ed. en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas* (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965).
- Granada "Introducción" = Fray Luis de granada, "Introducción al símbolo de la Fe", *Obras I* (Madrid: B.A.E., 1944) VI.
- La Celestina* = *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*, ed. crítica de M. Criado De Val y G.D. Trotter (Madrid: C.S.I.C., 1984).
- Lida "Transmisión" = María Rosa Lida "Transmisión y recreación de temas greco-latinos en la poesía lírica española", *La tradición clásica en España* (Madrid: Ariel, 1975) ps. 35-99.
- Lope de Vega *Poesías* = Lope de Vega, *Poesías líricas*, ed., prólogo y notas de José F. Montesinos, 2 vol. (Madrid: Espasa Calpe, 1952).
- Menéndez Pidal "Cantos andalusíes" = Ramón Menéndez Pidal "Cantos románicos andalusíes", *España, eslabón entre la Cristianidad y el Islam*. (Madrid: Espasa Calpe, 1968) ps. 61-153.
- Menéndez Pidal "Cartapacios" = Ramón Menéndez Pidal "Cartapacios literarios salmantinos del s. XVI" *B.R.A.E.* I (1914) ps. 43-55; 151-170; 198-320.
- Montesino "Cancionero" = Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas, compuestas é hechas por el muy reverendo Padre Fray Ambrosio Montesino" *Romancero y Cancionero sagrados* (Madrid: B.A.E., 1950, XXXV).
- Quevedo *Obras* = *Obras de D. Francisco de Quevedo y Villegas* (Madrid: B.A.E., 1953, LXIX).

- Sablonara "Cancionero" = "Cancionero Musical y Poético del S. XVII recogido por Claudio de la Sablonara y transcrito en notación moderna por D. Jesús Aroca" (Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos) *B.R.A.E.* III (1916); IV (1917); V (1918).
- Torner *Lírica hispánica* = Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966).
- Upsala = *Cancionero de Upsala. Villancicos de diversos autores, a dos y a tres y a quatro y a cinco bozes...* Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1656; intr, notas y comentarios de Rafael Mitjana, Upsala 1909; nueva ed. de J. Bal y Gay (El Colegio de México, 1944).
- Wardropper *Lírica a lo divino* = Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental* (Madrid: Revista de Occidente, 1958).