

POESÍA TRADICIONAL / POESÍA POPULAR

VICENÇ BELTRAN
Universitat de Barcelona

Los estudios sobre poesía tradicional y popular en el ámbito de la Filología Hispánica, desde comienzos del siglo XX, se han movido sin apenas excepción en la estela de don Ramón Menéndez Pidal y su escuela; sólo en lo relativo a la épica, donde las querellas entre tradicionalistas, individualistas y, más recientemente, los oralistas, han introducido un factor de controversia, particularmente intenso en el último medio siglo¹, y en menor medida en el romancero² la perspectiva teórica ha gozado recientemente de cierta variedad. Quizá no será abusivo resumir este itinerario en el sentido que el tradicionalismo ha dominado la escuela española de filología, mientras ha tenido más dificultades en el ámbito de la romanística europea, más influida por el positivismo de Joseph Bédier, y ha corrido diversa fortuna en el ámbito de la hispanística anglosajona, más vivaz y abierta en sus orientaciones metodológicas. A diferencia de estos campos, el estudio de la lírica popular antigua o lírica tradicional ha permanecido significadamente vinculada al ámbito más estricto del hispanismo hispanohablante y a algunos alumnos de Menéndez Pidal³, de ahí probablemente su mayor fidelidad a las enseñanzas del maestro.

Sin lugar a dudas, Menéndez Pidal aportó en su momento la teoría más elaborada y flexible para la comprensión de la poesía tradicional o, al menos, de sus problemas de composición y transmisión. En los años veinte y treinta del fenecido siglo XX, pocos especialistas reunían como él una experiencia tan completa y compleja en el folklore de campo, en sus implicaciones filológicas y en investigación historiográfica; no puede extrañar, por tanto, la profunda

1. Véase el estado de la cuestión en el estudio preliminar a *Cantar de Mío Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 12-13, en particular los trabajos de C. Smith y M. E. Lacarra, a los que habría que añadir I. Zaderenko, *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el «Poema de mío Cid»*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.

2. Quizá la controversia más aguda es la que ha enfrentado a D. Devoto, "Sobre el estudio folklórico del romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional", *Bulletin Hispanique*, 57, 1955, pp. 233-291, probablemente menos enfrentadas metodológicamente a la escuela tradicionalista de lo que parece a juzgar por la reacción de D. Catalán Menéndez Pidal, "El motivo y la variación en la transmisión tradicional del romancero", en *Bulletin Hispanique*, 61, 1959, pp. 149-182 (hoy en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, SA - Fundación Menéndez Pidal, 1997, cap. I), a la que Devoto replicó en "Un no aprehendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado método geográfico", *Abaco*, 1, 1969, pp. 11-44.

3. Lo cual no implica en absoluto que ciertos hispanistas extranjeros, como Daniel Devoto, John Cummins y más recientemente John Gornall entre otros no hayan realizado aportaciones muy significativas; me refiero aquí a las líneas maestras de la investigación.

influencia que ejerció en aquel momento, ni las coincidencias que acabo de señalar. De ahí que sus formulaciones, si nos atenemos a lo esencial de su doctrina, su descripción del fenómeno de la tradicionalidad, son compatibles en la práctica a las de representantes de corrientes críticas ajenas y aún hostiles.

Al margen de los planteamientos teóricos, las observaciones de los antropólogos o estudiosos de la poesía oral actual en los pueblos primitivos no difieren de los tradicionalistas sino en detalles; valgan como ejemplo estas palabras de Jack Goody:

La balada medieval no es simplemente una creación individual, sino una creación individual en un medio oral; el proceso de transmisión supone que está sujeta a una composición continua, a una creación continua, y de ahí se delatan algunas de las características que los primeros investigadores atribuían al misterioso proceso de invención colectiva⁴.

En general, definiciones de este género son comunes a todos los estudiosos del folklore y la poesía popular moderna, sea cual sea su filiación teórica; divergen sin embargo cuando tratan de interpretar esta experiencia para relacionar la poesía popular con la culta, o para explicar sus orígenes y desarrollo⁵.

Creo que este marco histórico es útil para afrontar uno de los planteamientos del maestro en lo relativo a uno de los problemas fundamentales que afectan a la poesía tradicional: su naturaleza socio-literaria. Menéndez Pidal en uno de sus últimos trabajos de conjunto sobre el tema distinguía claramente entre *poesía popularizada* y *poesía tradicional*, la que vivía en sus variantes, y concluía: "creo que debe evitarse el adjetivo *popular* (...) y usar *tradicional* que alude a la asimilación y elaboración del canto popularizado durante mucho tiempo"⁶; por eso podía hablar Manuel Alvar de "poesía que nace en las variantes (...) que sólo de un modo muy parcial podía llamarse popular, según probó abrumadoramente

4. *La domesticación de pensamiento salvaje*, Madrid, Akal, 1985, p. 36, versión normalmente ilegible de *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (el pasaje indicado puede verse en la p. 26). Puede ser útil también su introducción a Jack Goody y S. W. D. K. Gandah, *Une récitation du Bagrè*, Paris, Armand Colin, 1980, especialmente pp. 18-21.

5. Véase, a título de ejemplo, cómo explica H. Davenson el carácter de la tradición oral o "tradition mouvant", como él la llama: "la mémoire conserve côté à côté des variants multiples: la chanson se présente au souvenir sous une forme flottante, indéterminée, qui à chaque instant, bifurque, hésite, propose au chanteur des partis divers (...) le peuple (...) se sent parfaitement libre pour disposer des éléments que lui fournit sa mémoire: de là ces contaminations que rendent inextricable l'analyse, et même la publication, de tant de chansons" (*Le livre des chansons ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1946, que cito según su reimpresión en *Le livre des chansons. S'ensuivent cent trente-neuf belles chansons anciennes choisies et commentées*, Paris, Seuil, 1982, p. 83).

6. Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva lírica europea. Estado actual del problema", *Revista de Filología Española*, 43, 1960, pp. 279-354, que cito por la reimpresión en *Islam y cristiandad. España entre las dos culturas*, ed. Álvaro Galmés de Fuentes, Málaga, Universidad, 2001, *Analecta Malacitana*, Anejos, 33, pp. 543-604, especialmente p. 557. Véase también el vol. I, cap. II de su *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia* (primera edición de 1953), que cito por la reimpresión de sus *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1968, especialmente pp. 44-47. Esta idea es muy antigua en el autor, y puede verse ya en formulación un tanto más imprecisa, en la conclusión de su "Sobre geografía folklórica", pp. 337-338 y 140-141 de la segunda edición.

Menéndez Pidal"⁷. En esta misma línea se manifestaron Dámaso Alonso y José Manuel Blecuca en el título de su histórica antología y aún hoy J. M. Alín⁸.

Sin embargo, en la práctica, Menéndez Pidal partía de su experiencia con el romancero moderno, sobre el que pretendía "observar la literatura tradicional colectiva del siglo XX para después proyectar estas observaciones sobre los siglos primitivos"⁹. De ahí que, al estudiar la aplicación de las observaciones de Parry¹⁰ y Lord¹¹ sobre la épica yugoeslava lo hiciera argumentando que:

el cantor de una balada o romance de tradición oral, teniéndolo por patrimonio común del pueblo, se siente poseído del texto poético que ha aprendido de otro cantor, se recrea en él, y a la vez lo re-crea, acomodando la expresión, libre o vagamente recordada, a su espontánea sensibilidad del momento (...) pero por lo común (...) el que canta pretende siempre seguir un *prototipo colectivo*¹².

Y para esta afirmación se basaba en dos argumentos: los datos de Edmond Faral sobre las invocaciones de autoridad de las gestas franceses, que aluden a menudo a un texto de referencia, y su propia experiencia con el romancero tradicional¹³.

Menéndez Pidal ceñía la validez y aplicación de sus conclusiones al ámbito europeo; estudios posteriores pensados para verificar los planteamientos teóricos de Lord y Parry sobre un corpus oral de Oceanía enseñan que ambos fenómenos pueden coincidir, la composición oral simultánea a la ejecución y la reproducción de un texto fijo y memorizado; asimismo, lo que es más interesante, la autora encuentra casos de composición individual (a veces atribuidos a inspiración y autoría directamente divina) y de composición colectiva, a través de grupos que colaboran en la gestación del poema¹⁴. La comparación con la lírica oral viva nunca será ociosa si ampliamos al máximo nuestro campo de estudio.

7. "La tradicionalidad en la escuela española de filología", versión definitiva de su "Menéndez Pelayo y la poesía de tipo tradicional", primero en *Boletín de la Universidad de Granada*, 5, 1956, pp. 51-79 que cito por la edición de *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 15-50, especialmente p. 49.

8. La teoría de Menéndez Pidal está implícita en las primeras páginas de su *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968 (concretamente pp. 13-14), aunque no desarrolla allí la contraposición *popular/tradicional*, con mayor precisión en su *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 7-13.

9. Así lo afirma en la p. v del prólogo a su Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán, y Álvaro Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, Anejos de la Revista de Filología Española, lx, donde reimprimía, con un estudio complementario de los otros dos autores citados, la piedra basilar de su escuela, "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método", publicado originalmente en la *Revista de Filología Española*, 7, 1920, pp. 229-338.

10. Milman Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

11. Albert Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1960.

12. Ramón Menéndez Pidal, "Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales: el *Mío Cid* y los refundidores primitivos", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31, 1965-1966, pp. 195-225, especialmente p. 205. La cursiva es del autor.

13. Remite concretamente a las pp. 322-327 de "Sobre geografía folklórica", equivalentes a las pp. 122-127 de la reimpresión de 1954.

14. R. Finnegan, "Oral Composition and Oral Literature: Some Evidence from the Pacific", *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp. 86-109 (originalmente "Oral Composition and Oral Literature in the Pacific", en *Oralità*, ed. B. Gentili y G. Paione, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1985).

De ahí que el salto de lo *tradicional* a lo *popular* no estuviera totalmente injustificado en su escuela, más aún cuando el maestro había definido según su teoría el sentido del término 'popular', que no deseaba desterrar de su vocabulario:

nosotros, cuando empleemos el adjetivo 'popular' lo tomaremos siempre aludiendo al sentido más lato de pueblo 'nación total', según lo entendía Alfonso el Sabio, para quien pueblo es "ayuntamiento de todos los homes comunalmente, de los mayores et de los menores et de los medianos".

Más aún: invocando las consideraciones de Alfred Jeanroy, acepta que "antes de la época cortés, todos los géneros poéticos se dirigían al pueblo o sociedad entera, al público de las ferias, de las plazas, lo mismo que al de las salas de los castillos"¹⁵; este sería el concepto de *pueblo* tal como él lo invoca, de ahí que no puede extrañarnos la reivindicación de la *poesía tradicional* como *poesía popular antigua* que vemos a menudo por una parte de sus seguidores.

Es posible que Menéndez Pidal tuviera razón cuando recomendaba evitar el término *popular*. Este concepto tal como lo usan él y sus seguidores implica un sentido técnico, secundario en la lengua común; en español, *popular* se define como 'del pueblo o de la plebe'; por si el segundo sustantivo no dejara claro el sentido, *pueblo* puede ser 'conjunto de personas de un lugar, región o país', según querían Alfonso X y Menéndez Pidal, pero también 'gente común o plebe'¹⁶. Lo mismo sucede en el francés *peuple*¹⁷, en el italiano *popolo*¹⁸ o el inglés *people*¹⁹. Para un lector no especialmente experto en sus teorías, *popular* corre el peligro de ser interpretado con la segunda de estas acepciones.

Son muy numerosos los problemas involucrados en este aspecto de la cultura popular antigua y su desarrollo lo reservo para otra ocasión; las limitaciones del tiempo hoy disponible obligan a centrarnos exclusivamente en algunos testimonios muy significativos, en cuanto nos han conservado no sólo unos textos, sino una visión del entorno social en que vivían. Por su interés intrínseco y por su posición cronológicamente extrema citaré sólo dos casos: el novelista Jean Renart y el músico Luis Milán. El primero, en el primer tercio del siglo XIII²⁰ pretendió renovar profundamente el arte de novelar renunciando a elementos fantásticos, actualizando sus temas y sus personajes e insertando textos líricos en el relato; el resultado es lo que se ha dado en llamar *Le courant réaliste dans le roman courtois du moyen âge*²¹.

15. "La primitiva lírica europea", ed. cit., p. 558.

16. Uso las definiciones del *Diccionario de la Lengua Española*, decimonovena edición, Madrid, Real Academia Española, 1970.

17. *Dictionnaire de la Langue Française Petit Robert 1*, Paris, Le Robert, 1981, s. v.

18. *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 1987, s. v.

19. *The Oxford English Dictionary*, 2ª edición, Oxford, Clarendon, 1989, s. v.

20. Las fechas propuestas van de 1199-1201 (G. Servois), pasando por 1228 (Rita Lejeune, cuyo estudio *L'oeuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris-Liège, Droz-Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1935, reimpresión facsimilar de Genève, Slatkine Reprints, 1968, resulta imprescindible citar) hasta 1228 (F. Lecoy; para simplificar las referencias remito sólo a su análisis en "Sur la date de *Guillaume de Dole*", *Romania*, 82, 1961, pp. 379-402 cuyas conclusiones resume en la introducción a su edición, Jean Renart, *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Les Classiques Français de Moyen Âge, 91, Paris, Champion, 1969, pp. vi-viii).

21. Es el título del conocido libro de Anthime Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960, retomado por R. Léjeune en su estado de la cuestión "Jean Renart et le roman réaliste au XIIIe siècle", en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1978, vol. IV

Ha de advertirse que el "realismo" de Jean Renart no se parece en nada al de la novela moderna; sin embargo, introduce en el relato personajes vivos en su tiempo (cuya identificación ha sido la clave de todos los intentos de datación) y hemos de pensar que cuando pone en su boca determinadas canciones es porque eran, al menos en términos generales, conocidas por su público.

Tres de estas canciones proceden del repertorio trovadoresco (Bernard de Ventadorn, Daude de Pradas y Jaufre Rudel), otras trece del de los *trouvères* (Gace Brulé, Châtelain de Coucy, Renaut de Beaujeu, Renaut (o Robert) de Sabloeil, Vidame de Chartres, Gontier de Soignies y cuatro anónimas)²²; si exceptuamos un *Tournoi de dames*, y un fragmento de la gesta *Gerbert de Metz*, las otras veintiocho pueden adscribirse a distintos géneros de la *chanson de femme* (*chanson de toile*, *Bele Aelis*, *pastourelles*, *rondeaux* y cuatro estribillos) y sus textos y su problemática han ocupado siempre un lugar central en todas las discusiones sobre la lírica popular medieval europea, de la que constituyen sus primeros testimonios conservados (sólo para los estribillos conocemos algún ejemplo anterior²³). Por muy hipercríticos que pretendamos ser no podemos dudar que estos textos o, al menos, los géneros y registros a que se acogen (especialmente el popularizante) eran preexistentes, pues ni en el prólogo (donde describe las inserciones de textos líricos como una innovación personal en el arte de narrar²⁴) ni en ningún otro lugar se expresa ningún indicio de originalidad en estos aspectos²⁵.

Estas circunstancias conceden una notable importancia a su testimonio; veamos cuál es el contexto en que nos sitúa estas canciones. La novela comienza cuando el emperador Conrado, "en esté, quant il est sesons / de deduire en prez et en bois" (vv. 140-141) convoca a los barones y damas de su reino para cazar y solazarse;

*Quant il furent levé vers tierce,
par le bois vont joer grant piece,
toz deschaus, manches descoussues,
tant qu'il sont es illes venues*

tomo I, pp. 400-453. Marc-René Jung, "L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart", *Romania*, 101, 1980, pp. 35-50 especialmente en su primera parte, hace atinadísimas consideraciones sobre la forma en que hemos de entender su 'realismo' y el papel de las canciones insertadas.

22. Puede verse la relación en el prólogo de Lecoy, pp. xxiii-xxiv, y más organizada en Meritxell Simó, *La arquitectura del 'roman courtois' en verso con inserciones líricas*, Bern, Peter Lang, 1999, pp. 43-44. En cuanto a los datos bibliográficos sobre estos textos, me remito sencillamente a M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975 y Robert White Linker, *A bibliography of Old French Lyrics*, Romance Monographs Inc., 31, Valencia, University of Mississippi, 1979; las únicas ediciones de carácter filológico de estos autores aparecidas con posterioridad a la publicación de dichas obras de referencia son las de Luciano Formisano, *Gontier de Soignies. Il canzoniere*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1980 Roy Rosenstein, *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, New York, Garland, 1983 y Giorgio Charini, *El canzoniere di Jaufre Rudel*, L'Aquila, Japadre, 1985.

23. Me refiero a citas y estribillos insertos en textos latinos, como los de Hilario el Inglés publicados en *Hilarii versus et ludi*, ed. J. J. Champollion Figeac, Paris, 1835; se trata de un filón apenas explorado hoy, para el que puede verse por ejemplo las páginas que le dedica Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon, 1968, que cito por la reimpresión de Oxford, Clarendon, 1999, pp. 217-220.

24. "Cil qui mist cest conte en romans (...) einsi a il chans et sons mis (...) qui est une novele chose", *Ed. cit.*, vv. 1-12.

25. Más bien lo contrario; es bien conocido el lugar donde se solicita a la madre de Guillaume una canción y contesta: "Biaus filz, ce fu ça en arriers / que les dames et les roines / soloient fere lor cortines / et chanter les chançons d'istoire" (*Ed. cit.*, vv. 1148-1151).

as fonteneles qui sordoient
 mout pres de la ou il estoient
 logié el bois por le deduit.
 Ça .ii., ça .iii., ça .vii., ça .viii.
 s'assieent por laver lor mains.
 Li lieus n'estoit mie vilains,
 ainz estoit verz com en esté,
 et si avoit mout grant plenté
 de floretes indes et blanches.
 Ainçois qu'il cousissent lor manches,
 levent lor oils et lor beaux vis.
 Les puceles, ce m'est avis,
 lor atorment fil de filieres
 qu'eles ont en lor aumosnieres.
 Or ne sai ge que riens lor faille:
 as dames, en lieu de touaille,
 empruntent lor blanches chemises;
 par ceste ochoison si ont mises
 lor mains a mainte blanche cuisse
 (je ne di mie que cil puisse
 estre courtois qui plus demande);
 et li disners et la viande
 est aprestez, napes assises.
 Et les dames se resont mises
 au retour, et li chevalier,
 qui ne prisent mauvés dangier
 la coue d'une violete,
 ains chantent ceste chançonete:

E non Deu, sire, se ne l'ai
 l'amor de lui, mar l'acointai
 (Ed. Cit., vv. 259-292)

En las próximas páginas siguen otras cinco piezas líricas, siempre en boca de personajes del séquito imperial; si esta iba en boca de “li chevalier”, sigue “une pucele” que “recommence de rechief” (vv. 301-303), “une dame (...) qui ert suer au duc de Maience” (vv. 307-308), “li gentiz quens de Savoie [qui] chante ceste” y, por fin, “li quens de Lucelebourc, / qui amoit iloec par amor / une dame de grant solaz” (vv. 323-325). Por si la personalidad de los ejecutantes no fuera testimonio suficiente, el autor va apostillando la nobleza de la escena (“Li lieus n'estoit mie vilains”, v. 268, “je ne di mie que cil puisse / estre cortois qui plus demande”, vv. 282-283); y por si quedaran dudas, volveremos al prólogo, donde califica las canciones que piensa citar de “biaus vers / que vilains nel porroit savoir” (vv. 14-15). A lo largo del poema los intérpretes de estas composiciones pertenecen a menudo a la cima de la pirámide feudal, o bien a cualquiera de sus niveles o son ejecutantes profesionales (*menestrels*, juglares) a su servicio y, por si cupiera alguna duda, en el momento cumbre del relato, cuando el Emperador descubre a la vez la personalidad, la belleza y la inocencia de Leonor, a él mismo,

de la joie qui l'en reheté
 li est ciz chans dou cuer volez:

Que demandez vos
 quant vos m'avez?
 que demandez vos?
 dont ne m'avez vos?
 — Ge ne demant ien
 se vos m'amez bien (...)

La escena, tras la respuesta de un estribillo por la asamblea de notables, termina con un “ce fu *Te Deum laudamus*” (vv. 5104-5115). Al poner en boca de tan elevados personajes estas composiciones, ¿habremos de pensar que podría basarse en constataciones socioliterarias falsas un autor que había puesto sus esperanzas en la acogida de esta novedad?

En el segundo cuarto del siglo XVI, don Fernando de Aragón, duque de Calabria y su esposa Germana de Foix sostuvieron en Valencia una de las cortes literarias más lucidas del Renacimiento español. Valencia era una ciudad con rica tradición literaria y cultural (de allí surgieron obras señeras de la literatura catalana, como la poesía de Ausiàs March y el *Tirant*, pero también de sus círculos salió la edición del *Cancionero general* de 1511, el más voluminosos y divulgado de los cancioneros castellanos); don Fernando (1488-1550) era el descendiente legítimo de los reyes de Nápoles, desposeído de su reino por el Gran Capitán y Fernando el Católico, que lo encerró de por vida en el castillo de Játiva (Valencia). Solicitado por los sublevados de las Germanías (1519-1522), que le ofrecieron la corona, resistió tan peligrosa tentación y el Emperador, agradecido, le dio la libertad (1523), lo casó en 1526 con doña Germana, viuda de Fernando el Católico, y les dio a los dos el virreinato de Valencia, donde convocaron una corte fastuosa. Tras la muerte de esta dama (1536), en 1541 volvió a casar con Mencía de Mendoza²⁶. La biblioteca de don Fernando, aún diezmada por los siglos y la incuria, constituye todavía la mejor colección española antigua de libros humanísticos²⁷.

Uno de los miembros de aquella corte, Luis Milán, músico y poeta, publicó en 1561 el *Libro intitulado el cortesano*²⁸, dedicado a Felipe II; como indica en el prólogo mediante una anécdota ingeniosa²⁹, lo había escrito con la intención de emular la obra de Baldassar

26. Hay distintos trabajos sobre estos personajes, aunque la mayoría no tienen aspiraciones eruditas; véanse en particular V. Castañeda y Alcover, “Don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Apuntes biográficos”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 15, 1911, pp. 268-296 y Regina Pinilla, *Valencia y doña Germana*, Valencia, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1994.

27. Véanse los catálogos de exposición *Manuscrits del Duc de Calàbria: Còdexs de la Universitat de València*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1991 y, sobre todo, los estudios e ilustraciones contenidos en *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia aragonesa. La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastia aragonesa. Catálogo de la Exposición (Napoli, 1998)*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998. Depositada originalmente, tras la muerte del magnate, en el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, se conserva hoy en su biblioteca universitaria.

28. Reeditado con el mismo título en Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1874, por donde cito.

29. Probablemente la anécdota (concibió la idea de escribir el libro “por estar en esas manos / donde yo querría estar”, las de las damas de la Reina que leían a Castiglione, *Ed. cit.*, p. 4) tiene alguna base real pues la versión castellana de Juan Boscán, *Los quatro libros del Cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellón*

Castiglione, cuyo título tomó, y está formado por un conjunto de cuadros de la vida de corte, con vivos debates entre damas y caballeros, a fin de enseñar buenas maneras a los que frecuentaban la del nuevo Rey. Carece por supuesto del valor ideológico y didáctico de su modelo; sin embargo interesa por los personajes que desfilan por sus páginas: el Duque, la Reina y sus cortesanos, a veces famosos por sus versos (el Almirante³⁰, don Juan de Mendoza³¹, Juan Fernández de Heredia³²), así como por la vivacidad de los diálogos y como testimonio de formas sociales. Y es ahí donde entra de nuevo la erudición poética, de una forma muy similar a como salía de la pluma de Jean Renart; cuenta en cierta ocasión que en una cacería encontraron a Juan Fernández de Heredia luchando a brazo partido con un puerco o jabalí y así empezó una sucesión de pullas con su mujer, doña Jerónima:

“Doña Jerónima, ¿a quién veníades a socorrer, a mí o al puerco?”. Y ella le respondió: “Yo os respondo con lo que dixo el Duque de Ferrara en un socorro que hizo a los franceses contra los españoles en la batalla de Rávena, que viendo los dos campos muy trabajos y perdidos, para acaballos del todo, mandó desparar su artillería a todos y dijo: *Tutti son inimici*”. Rieron mucho y (...) dixo Joan Fernández: “Pues sabed, señora mujer, que, hablando de veras, el puerco es vuestro, que matándole me dixo: ‘Yo me dexo a tu mujer’ y así os le presento con este cantar: Mal casada, no te enojas, / que me matan tus amores”. Y ella le respondió con este otro: “¡Ay, señoras, si se usase / que quien mal marido tiene / que lo dexase”³³.

Que este diálogo, entreverado de bromas expresadas mediante citas poéticas, fue concebido como modelo de conversación ingeniosa, fina y cortés nos lo certifica el mismo autor en el prólogo al anunciar que su libro “da modos y avisos de hablar sin verbosidad ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio”³⁴.

Los versos, como bien sabemos muy frecuentes y abundantes, son a veces poemas cuatrocentistas, otras veces, composiciones italianizantes (que de ninguna manera pueden remontar a la época de la corte virreinal valenciana, anterior a la publicación de la obra de Garcilaso de la Vega y Juan Boscán), muy a menudo, como en el ejemplo seleccionado, composiciones de tipo tradicional o popular. El verso inicial del primer estribillo de este fragmento es citado de nuevo en la misma obra, ya en boca de otro personaje³⁵; el segundo poema aparece al menos siete veces en otros fuentes de la misma época, por ejemplo en la obra de Juan Fernández de Heredia, pero también en pliegos sueltos, la forma más popular y barata de

y agora nueuamente traduzidos en lengua castellana, Barcelona, Monpezar, 1534, salió en la época dorada de la corte virreinal.

30. *Cancionero del Almirante don Fadrique Enríquez*, ed. Juan Bautista de Avallé-Arce, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994.

31. Puede ser el poeta del *Cancionero general* estudiado por Ian Macpherson, “Juan de Mendoza, *El bello malmaridado*”, en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermund y I. Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 95-102, aunque en este caso habría que modificar su identificación.

32. *Obras*, ed. Rafael Ferreres, col. Clásicos Castellanos, 139, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1955.

33. *Ed. cit.*, p. 33.

34. *Ed. cit.*, p. 5.

35. *Ed. cit.*, p. 376. Fue recogido en la mayor parte de las antologías de poesía tradicional; véase Frenk, *Corpus* n° 398.

divulgación escrita en su tiempo³⁶. Como en el caso de Jean Renart, hemos de dar verosimilitud a esta escena y a la inserción de tales versos; si el autor afirma que fue en la corte de “la Reina y el Duque donde fui mandado que pusiese por obra *El cortesano*, que las damas mandaron que hiciese y que lo dirigiese a vuestra Real Magestad”³⁷, es porque juzgaba la escena y los versos usados dignos de tales príncipes y de tal Rey y no es fácil que el gusto de un cortesano como él se equivocara en este punto.

Si se juzgaba esta poesía digna de figurar en la boca de personajes tan encumbrados, si, como insiste Jean Renart, nada había de villano en ella ¿en qué sentido podía ser por tanto *popular*? A la luz de tantos indicios concordantes, creo que procede reformular esta tradición literaria como una subliteratura cortés. Una literatura menos valorada que la cortesana en sentido estricto por mantenerse al margen del amor cortés y por su menor rigor formal y estilístico, de ahí que haya permanecido por lo general al margen de los cancioneros líricos; una literatura de cuya oralidad, al menos mediata, no parece que debamos dudar, de ahí que podamos caracterizarla como una subliteratura cortés más que como una subliteratura *popular*. Lo cual no significa que esta no hubiera existido; sus productos, sencillamente, se perdieron irremediamente como tales, aunque quizá los conservemos revestidos de otra forma, en versiones de origen cortesano o letrado.

Considero también muy probable que entre la lírica cortés subliteraria y la vulgar hubiera una comunicación constante y fluida; así parece indicarlo la permeabilidad del folklore moderno a sus productos y la mayor proximidad de la lírica tradicional antigua al folklore moderno. Es también posible que, por su proximidad, los poetas y usuarios de la lírica tradicional cortés identificaran o tendieran a identificar estos dos niveles³⁸; al fin y al cabo, la distancia que se puede establecer entre la lírica tradicional medieval y el folklore lírico moderno es todavía menor que la existente entre aquella y la poesía cortés. En cualquier caso, no me cabe la menor duda de que tanto la lírica tradicional vulgar como la cortesana que aquí estudiamos podía ser compartida por el conjunto de la sociedad, desde la aristocracia y las clases ilustradas, que siempre han participado en el uso del folklore, hasta el pueblo bajo, que, aún cuando pudiera rechazar algunos aspectos ideológicos de la tradición subliteraria cortés (como el insulto de “Sola me dexastes / en aquel yermo: / ¡villano malo, gallego!”³⁹) tenía pleno acceso al disfrute de sus productos; algo impensable con la lírica trovadoresca, las formas elevadas de la poesía cortesana bajomedieval o las formas más letradas del *dezir* y el *dit*, a menudo impregnadas de formas dantescas, erudición latina y cultura escolar.

Es evidente que al definir la lírica tradicional medieval como una subliteratura cortés no podemos aceptar al pie de la letra las posiciones de algunos seguidores del neotradicionalismo

36. *Ibidem*, n° 238.

37. *Ed. cit.*, p. 5.

38. Muy semejante a esta es la situación de algunos relatos piadosos; Aaron Gurevich observa que las narraciones de viajes al otro mundo, atribuidas a personajes de baja condición social y cultural y relatadas por clérigos en latín pueden ser el resultado de la reelaboración de una experiencia visionaria vulgar reinterpretada a la luz de la tradición eclesiástica y de las convenciones de la literatura religiosa latina (“Oral and Written Culture of the Middle Ages: Two ‘Peasant Visions’ of the Late Twelfth to the Early Thirteenth Centuries”, originalmente en *New Literary History*, 16, 1984, pp. 51-66, luego en su *Historical Anthropology of the Middle Ages*, Edited by Jana Howlett, Cambridge (UK), Polity Press, 1992, pp. 50-64).

39. Frenk, *Corpus*, n° 673.

de Menéndez Pidal; sin embargo, sus propuestas sobre el modo de producción y de transmisión de esta poesía, basadas en la teoría de una pervivencia secular de carácter oral, coinciden en lo sustancial con la experiencia de los folkloristas, los antropólogos y los estudiosos de la poesía oral moderna. Nuestra aproximación confirma la validez de estos supuestos y la fertilidad del estudio conjunto de ambas tradiciones; en tanto no surjan hipótesis alternativas capaces de explicar estos fenómenos, seamos o no creyentes de su escuela, podemos solidarizarnos con la paradójica formulación de Paul Zumthor, seguidor de la teoría oralista:

*en ce qui concerne l'épopée la plus ancienne et sans doute les formes initiales de la poésie lyrique, force nous est d'adopter en pratique, même si on préfère les récuser en théorie, les positions du 'néo-traditionalisme' de R. Menéndez Pidal*⁴⁰.

40. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 68.