

# NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO XII

NÚMS. 3-4

## GLOSAS DE TIPO POPULAR EN LA ANTIGUA LÍRICA

A Raimundo Lida

“El núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa” (DÁMASO ALONSO, *RFE*, 33, 1949, p. 334). Breves y sencillísimas son las jarchyas mozárabes, las coplitas que sirvieron de base a las cantigas d'amigo gallego-portuguesas, los antiguos villancicos castellanos. En distintas épocas y distintas lenguas, dentro de la Península, la misma forma diminuta se ha convertido en material poético para composiciones de más complejas pretensiones. “Piedra preciosa que por su concentradísima brevedad necesita ser engastada”, la pequeña estrofa ha sido adorno o fundamento de varios tipos de poesía lírica: adorno cuando se la ha intercalado en un poema más o menos extenso a manera de cita pintoresca (pastorelas, “ensaladas”); fundamento cuando constituye la culminación y al mismo tiempo el punto de partida métrico de una composición (en las muwashahas), o cuando se ha creado todo un poema con la simple repetición, variación y ampliación de su texto (cantigas d'amigo); fundamento también cuando sobre ella, a base de ella, se construye una glosa.

Es esta última la forma más generalizada, sobre todo en Castilla. Es la forma en que el cantarcillo lírico ejerce más de lleno su soberanía literaria, pues constituye aquí la clave, el núcleo patente de una composición, a la cual impone su tema, sus rimas y, muchas veces, la estructura misma, la intención, el vocabulario. Pero debemos apresurarnos a establecer una distinción esencial. Si a menudo —y justamente en los breves cantares líricos— la frontera entre lo popular y lo culto es bastante huidiza, en las glosas es casi siempre clara y tajante. Glosa culta (“estribotes”, “villancicos”, “canciones”, “letrillas” de los siglos xv a xvii) y glosa de tipo popular (o sea folklórico): entre ambas hay poco en común. Basten dos ejemplos. En el primero la glosa culta es de comienzos del siglo xvi, en el segundo de comienzos del xvii; entre las dos glosas cultas hay hondas diferencias, pero frente a las respectivas glosas de tipo popular resaltan, por contraste, sus semejanzas.

*Glosa culta*

Por vida de mis ojos,  
el caballero,  
Por vida de mis ojos,  
que bien os quiero.

Quierôs de manera  
que fuera mejor  
sufrir mi dolor  
por más que muriera.  
Que no lo dijera,  
mas creed que muero  
—por vida de los vuestros—  
del bien qu'os quiero.

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.

¿Qué firmeza, madre mía,  
conmigo el amor tendrá  
si un árbol se viene y va  
adonde el viento le guía,  
si mil veces en un día  
hojas y ramas se mudan?  
Las mismas temen y dudan  
su esperanza y mis verdades.  
De los álamos vengo, madre...

*Glosa popular*

Por vida de mis ojos,  
el caballero,  
por vida de mis ojos,  
bien os quiero.

Por vida de mis ojos  
y de mi vida,  
que por vuestros amores  
ando perdida.  
Por vida de mis ojos,  
el caballero...

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.

De los álamos de Sevilla,  
de ver a mi linda amiga,  
de ver cómo los menea el aire<sup>1</sup>.

La diferencia entre ambos tipos de glosa no estriba sólo en el contenido, en la forma métrica, en el vocabulario y la sintaxis: el autor de la glosa culta toma el cantarcillo como tema de sus cavilaciones personales, que expresa, con mayor o menor alarde de técnica, en un estilo muy de la época y muy suyo; la glosa es para él una creación en la que vierte, si no originalidad, sí pericia de poeta. La estrofa inicial, muchas veces ajena, es, ni más ni menos, un pretexto para ejercitar esa pericia. La actitud de los autores de glosas populares es del todo distinta: no quieren sino continuar modestamente el cantarcillo, respetando las más veces su espíritu y su tono. La glosa popular no es un poema en sí: es esclava fiel de la breve canción, cuyo contenido repite variándolo ("Por vida de mis ojos..."), o desarrolla con mayor o menor extensión ("De los álamos vengo..."), o despliega o explica o complementa, todo ello de acuerdo con ciertas técnicas tradicionales.

<sup>1</sup> La primera glosa culta está en las *Obras* de JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA, ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1913, pp. 163-164; la segunda, en el *Labyrintho amoroso de los mejores romances*, compilado por JUAN DE CHEN (Barcelona, 1618), ed. J. M. Blecua, Valencia, 1953, p. 111. Las dos glosas populares (anónimas) figuran en la *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla, 1560) del músico JUAN VÁZQUEZ, ed. H. Anglés, Barcelona, 1946, pp. 47 y 37.

En la Edad Media, se nos ha dicho, el breve villancico era entonado por el coro antes y después de cada una de las estrofas glosadoras, cantadas por solistas<sup>2</sup>. El villancico actuaba, pues, como estribillo, pero su función era mucho más importante que la de un mero estribo o apoyo; no era pie, sino cabeza, y decidía, no sólo el tema, sino el carácter mismo de las estrofas glosadoras.

Esa sujeción al cantar inicial, el ajuste a determinados moldes tradicionales y, por supuesto, la sencillez misma de la expresión, de las formas métricas y de las rimas, en una palabra, el carácter folklórico de las estrofas plantea la cuestión de si es conveniente aplicarles el nombre de *glosa*, usado para aquella otra forma, razonada, compleja y personal de la poesía culta. Sin embargo, la falta de un término más adecuado y el hecho de que, en un sentido lato, las estrofas populares también constituyen casi siempre una especie de "glosa" del "villancico" (palabra que aquí aplico exclusivamente al breve cantar-núcleo) hacen lícito su empleo.

La glosa culta ha sido ya objeto de estudio; la glosa de tipo popular, en cambio, no ha merecido sino alusiones fugaces<sup>3</sup>; ni siquiera se ha analizado el repertorio de sus moldes estróficos (la forma zejelesca, única estudiada, es la menos frecuente), a pesar de

<sup>2</sup> Dice MENÉNDEZ PIDAL: "El villancico temático, que es por sí mismo ya un poemita, está concebido con una más vaga simplicidad que el resto, es el elemento tradicional conocido por todos, o fácilmente asimilable por todos y destinado a hacerse tradicional, propio, en fin, para ser cantado a coro; mientras las estrofas glosadoras son meramente populares, ideadas por la improvisación más personal, y propias para ser entonadas por la voz sola del que guía el canto" ("La primitiva poesía lírica española", *Estudios literarios*, Madrid, 1920, pp. 332-333). Sin duda sería frecuente la improvisación de estrofas glosadoras, pero, como toda improvisación folklórica, también ésta se basaría en moldes tradicionales, perfectamente establecidos. Creo evidente, por otra parte, que muchos villancicos tendrían su propia glosa, tan conocida por todos como el villancico mismo ("En los tálamos de Sevilla. . ." cantan ahora los judíos marroquíes, recuerdo probable de la glosa —sin duda tradicional— "De los álamos de Sevilla. . ."). Muchas glosas de tipo popular incluidas en los antiguos cancioneros musicales y en otras fuentes provendrían del acervo folklórico medieval.

<sup>3</sup> HANS JANNER, "La glosa española, estudio histórico de su métrica y de sus temas", *RFE*, 27 (1943), pp. 181-232, y PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, t. 2, *Les formes*, Rennes, 1953, libro IV, han estudiado detenidamente las glosas cultas. En cuanto a las populares, sólo se han comentado, que yo sepa, las de forma zejelesca (MENÉNDEZ PIDAL, art. cit. y "Poesía árabe y poesía europea") y las de estructura paralelística; sobre éstas se ha entablado hace poco una polémica entre JOSÉ ROMEO FIGUERAS (artículos citados *infra*, nota 6) y EUGENIO ASENSIO, quien examina con notable agudeza el paralelismo de los cantares gallego-portugueses y castellanos, lo mismo que el practicado por Gil Vicente, en su libro *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1957.—Al comentar brevemente las glosas de tipo popular en mi tesis sobre *La lírica popular en los siglos de oro* (México, 1946), contaba yo con un material insuficiente, que me llevó a conclusiones ya insostenibles: 1) esas glosas son pocas y no

la importancia que se adjudica a las cuestiones métricas en la dilucidación de los orígenes de la lírica romance.

Ante todo importa, pues, ver de manera general qué y cómo son esas glosas populares, y, dada su estrecha dependencia respecto del villancico, el primer paso será un examen de *su relación con él*: hasta qué punto y de qué manera determina el villancico el contenido, la estructura y el lenguaje de la glosa. Tal es el objeto de este trabajo. Sólo de pasada nos ocuparemos de lo que es la glosa en sí misma. Su estructura métrica y musical y ciertos procedimientos estilísticos se comentan parcialmente en la primera parte; en cambio, se omite toda referencia a la ligazón —paralelismo, encadenamiento, etc.— entre una estrofa y otra<sup>4</sup>.

#### LAS FUENTES

Adoptar es adaptar. Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo xv, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa pudo ya figurar dignamente al lado de damas y caballeros. Los músicos hicieron otro tanto: aceptaron la sencilla melodía, pero la revistieron de galas polifónicas. A esos músicos, sin embargo, no les preocupaba el decoro de las palabras que acompañaban a la melodía, y a menudo no esperaron a que les pusieran su vestimenta cortesana. Así se colaron en el gran *Cancionero musical de Palacio* buen número de canciones con sus glosas originales, que en vano buscaremos en las com-

constituyen supervivencias tradicionales, sino probablemente creaciones de poetas que imitaban el estilo popular (evidentemente, para que hubiese imitación tenía que haber algo que imitar; las glosas populares que se nos conservan, aunque muy inferiores en número a las cultas, son suficientes para revelarnos la existencia de todo un *corpus* de procedimientos tradicionales, aplicados lo mismo por los poetas populares de la Edad Media que por sus imitadores renacentistas); 2) “casi todas las [glosas] de carácter popular que hemos encontrado son narrativas”, y por lo tanto “las glosas o no son populares, o si lo son, no son líricas” (como podrá verse a continuación, abundan las glosas populares de carácter no narrativo, y —cf. *infra* § 27— aun las narrativas son de hecho, líricas). En su reciente *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (Madrid, 1958, p. 145, nota 31; y p. 184; nota 64), BRUCE W. WARDROPPER se hace eco de tales juicios, que ahora me veo obligada a contradecir.

<sup>4</sup> De las glosas paralelísticas y encadenadas sólo tomo en cuenta la primera estrofa, que es la que parte directamente del villancico: de ella surgen, por desenvolvimiento interno, las demás estrofas. (En todos los cantares paralelísticos recogidos y compuestos durante el Renacimiento la estrofa que inicia el movimiento repetitivo no es —a diferencia de lo que parece ocurrir en las cantigas d'amigo medievales— el núcleo básico de la composición, sino que deriva del villancico, en la misma medida en que derivan de él las demás glosas populares que en seguida estudiaremos).

pilaciones poéticas contemporáneas<sup>5</sup>. Durante el siglo xvi siguieron siendo los músicos los protectores por excelencia —ya no inconscientes, sino deliberados— de la glosa popular; los polifonistas, un Juan Vásquez sobre todo, o los anónimos del *Cancionero de Upsala*, y también los vihuelistas: Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Esteban Daza.

Protectores, y quién sabe si no también productores. Porque esos músicos —algunos eran a la vez poetas— pudieron sentirse tentados a imitar las glosas populares, siguiendo su técnica en parte facilísima. ¿Quién juraría que la glosa “Por vida de mis ojos / y de mi vida. . .” es antigua y no de Juan Vásquez? Hacía falta sensibilidad, compenetración con el cancionero popular y una buena dosis de talento; todo eso lo tenía Juan Vásquez sobradamente. Y no sería el único.

Años antes de que Vásquez compusiera sus “villancicos y canciones” vivió otro gran entusiasta de la canción folklórica; músico también, pero sobre todo dramaturgo, intercaló en sus autos, farsas y tragicomedias un sinnúmero de canciones con encantadoras glosas al estilo antiguo: “Cuando Gil Vicente, dice Eugenio Asensio, ha incluido un cantable más dilatado —estribo y una o más estrofas—, podemos dar por asentado que. . . a lo menos ha transformado y adaptado ampliamente la glosa” (*Poética y realidad*, pp. 170-171). La intervención de Gil Vicente me parece muy probable en muchos casos (cf. *infra*, § 39 y nota 32), aunque no necesariamente en todos, pero sus esquemas siguen siendo casi siempre los tradicionales.

En la utilización de glosas de tipo arcaico ningún dramaturgo español, contemporáneo o posterior, iguala a Gil Vicente. Unas cuantas hallamos en Lope de Rueda, Diego Sánchez de Badajoz y, ya en el período clásico, algunas más en comedias de Lope, Tirso y sus seguidores o en los “bailes” anónimos.

Como es lógico, los cancioneros poéticos, particulares o colectivos, sólo por milagro nos ofrecen algún ejemplo, y lo mismo cabe

<sup>5</sup> En glosas tan sencillas y folklóricas como, por ejemplo, las de “Dentro en el vergel”, “No pueden dormir mis ojos”, “Miño amor, dexistes «¡ay!»” y “Buen amor, no me deis guerra”, no logro percibir la mano de un refundidor culto, por más que mi gran amigo Eugenio Asensio nos haya puesto sobre aviso al escribir: “La polifonía sabia y complicada impulsaría a pulir los textos musicados cuando su tosquedad y rudeza no armonizasen con el nivel musical. Sin excluir el que contadas veces la intención satírica o de contraste haya mantenido una pátina de rústico arcaísmo, ordinariamente se evitaría la inarmónica oposición entre palabras toscas y melodía [¿polifonía?] refinada” (*Poética y realidad*. . . , p. 157). Textos como los citados y otros muchos me hacen pensar que en tiempos del *Cancionero musical de Palacio* los músicos no sentían el escrúpulo de los poetas contemporáneos, y solían aceptar sin más el texto que les venía a la mano. A propósito del romance del Prisionero dice Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, Madrid, 1953, t. 2, p. 45): “La versión acortada para el Cancionero musical [de Palacio] es inferior. . . , desordenada y confusa; al músico no le preocupó el texto de la canción”.

decir —con una única y notable excepción— de los pliegos sueltos, casi siempre atentos a la moda aristocrática.

No podía faltar entre las fuentes el *Vocabulario de refranes* del maestro Correas, portentosamente rico en cantares folklóricos, aunque en materia de glosas se nos muestra más bien avaro.

En su conjunto, las fuentes nos ofrecen más de doscientas glosas populares castellanas, gallegas, portuguesas y catalanas; muchas de ellas, sin embargo, aparecen demasiado fragmentarias o corrompidas para que sea fácil reconocer su estructura; o dejan traslucir en exceso la intervención personal de un poeta culto; o son, por su temática y su estilo, más bien populacheras y vulgares que tradicionales. Ninguna de estas composiciones se ha tenido en cuenta aquí, y tampoco, por supuesto, las que constan de varias estrofas equivalentes, sin villancico (como las endechas "Parióme mi madre..."). Estudiaremos en total ciento sesenta y cuatro cantares cuya glosa puede considerarse de tipo popular, tanto por su tema como por su estructura y estilo, y por su relación con el villancico. Poco importa, para el caso, que sean arcaicas o tardías.

La mayoría de los cantares que se examinarán figura en la abundante *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, de DÁMASO ALONSO y JOSÉ M. BLECUA (Madrid, 1956; abrevio *Antol.*), que nos dispensa de multiplicar las citas y de precisar las fuentes antiguas de los textos. Para algunos cantares, remito a los trabajos de Romeu Figueras<sup>6</sup>; otros, no incluidos en ninguna de

<sup>6</sup> JOSÉ ROMEU FIGUERAS, "La poesía popular en los cancioneros musicales españoles de los siglos xv y xvi", *AnM*, 4 (1949), 57-91; "El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos xv y xvi", *AnM*, 5 (1950), 15-61; "El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla", *AnM*, 9 (1954), 3-55 (abrevio, respectivamente, *Poes. pop.*, *Cosante*, *Catal.*, y doy el número de la composición). Otras abreviaturas empleadas:

*Cantares*—*Cantares de diversas sonadas con sus deshechas muy graciosas...*, pl.s. gót., s.l.n.a., reimpresso en el *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, [ed. A. Rodríguez-Moñino], pról. M. F. Alatorre, Valencia, 1952.

*Cartapacios*—R. MENÉNDEZ PIDAL, "Cartapacios literarios salmantinos del siglo xvi", *BAE*, 1 (1914), 43-55, 151-170, 298-320.

*CMP*—*Cancionero musical de Palacio*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1947 y 1951 (doy el número de la composición y, entre corchetes, el que tiene en la ed. de Barbieri).

*CORREAS*—GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, ed. Madrid, 1924.

*COTARELO*—EMILIO COTARELO y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, *NBAE*, ts. 17 y 18.

*FUENLLANA*—MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica lyra*, Sevilla, 1554.

*Pisa*—R. FOULCHÉ-DELBOSC (ed.), "Les romancerillos de Pise", *RHi*, 65 (1925), 153-263.

estas publicaciones, requieren indicaciones bibliográficas. Una sola versión (en los casos en que existen varias análogas) bastará para los fines del presente trabajo<sup>7</sup>.

#### LOS PRINCIPALES TIPOS

He dicho que la glosa popular —en contraste con la culta— es esclava fiel del villancico. De un modo general esta afirmación es aplicable, en efecto, a todas las glosas que aquí nos ocupan; en sentido riguroso, sin embargo, sólo le está a cierto tipo. Porque hay que empezar a distinguir. Las glosas populares pueden dividirse en dos grandes grupos: 1) las que constituyen una versión ampliada del villancico, y 2) las que constituyen, frente a éste, una entidad aparte. Lo que llamo “versión ampliada del villancico” surge, ya por un despliegue de éste, cuyos elementos se repiten y amplían, uno tras otro, ya por un desarrollo que parte por lo general del primer verso del villancico. En ambos casos la glosa nace por un crecimiento orgánico del cantar-núcleo. Puede hablarse, en cambio, de “entidad aparte” cuando se rompe el cordón umbilical, o sea la dependencia textual. La glosa suele entonces colocarse en el mismo nivel del villancico y complementarlo prolongándolo o dialogando con él, o bien puede enfrentar al villancico una narración que lo explique.

Nuestro análisis de las glosas populares se guía por esta clasificación de procedimientos, que, como toda clasificación, podrá pecar a veces de rígida y arbitraria, pero que —confío— pondrá de manifiesto las líneas generales que seguían los autores de glosas. Comenzaremos por las glosas más fieles al villancico-núcleo, para estudiar luego las que logran cierto grado de emancipación. Finalmente, y

Praga—R. FOULCHÉ-DELBOSC (ed.), “Les cancionerillos de Prague”, *RHi*, 61 (1924), 303-586.

Upsala—*Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556), ed. J. Bal y Gay, El Colegio de México, 1944.

VÁSQUEZ, *Recop.*—JUAN VÁSQUEZ, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560), ed. H. Anglés, Barcelona, 1946.

VÁSQUEZ, *Vill.*—JUAN VÁSQUEZ, *Villancicos y canciones a tres y quatro*, Osuna, 1551.

G. VICENTE, *Copil.*—GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562), ed. facsimilar, Lisboa, 1928.

<sup>7</sup> Unas palabras más sobre las fuentes. Las ediciones modernas de los cancioneros musicales no siempre nos proporcionan una lectura correcta de la glosas; suelen repetir innecesariamente un verso, o bien omiten —sin duda por creerlo mero relleno de una frase musical— la repetición de un verso que en realidad forma parte del texto poético (cf. *infra*, §§ 6, 16, notas 10, 21). Como es lógico, esos errores pasan después a las antologías. Se impone, pues, una revisión de la música, cosa que he hecho en la mayoría de los casos. Más grave es lo que ocurre con los cancioneros poéticos, obras dramáticas y demás fuentes antiguas, que a menudo registran incompleta u omiten del todo la repetición final del villancico: aquí no hay, por desgracia, posibilidades de rectificación.

a manera de apéndice, se examinarán en breve ojeada veintisiete cantares cuya "glosa" constituye la parte primordial, en cuanto al sentido, quedando el villancico reducido a mero estribillo-apoyo.

## I. LA GLOSA ES VERSIÓN AMPLIADA DEL VILLANCICO

### 1. DESPLIEGUE

§ 1. Las glosas que más estrechamente dependen del villancico son aquellas que, repitiendo uno por uno sus elementos, los despliegan o desdoblan por medio de adiciones. Los elementos —versos o hemistiquios— del villancico que se amplían son *siempre* los dos primeros, y al repetirse en las coplas aparecen invariablemente en sus versos impares. Cuando el villancico es un dístico, el despliegue suele ser total; cada verso recibe un compañero:

Dícenme qu'el amor no fiere,  
mas a mí muerto me tiene.

*Dícenme qu'el amor no fiere  
ni con fierro ni con palo,  
mas a mí muerto me tiene.  
la que traigo de la mano.*

*Dícenme qu'el amor no fiere  
ni con palo ni con fierro,  
mas a mí muerto me tiene  
la que traigo d'este dedo.*

(*Cantares*, p. 64)

Los villancicos de tres o cuatro versos sólo alcanzan un desdoblamiento parcial, puesto que el último o los dos últimos versos se repiten sin ampliaciones. También se despliegan parcialmente algunos dísticos (y un trístico) cuyo primer verso se fracciona en dos partes que se repiten y amplían y después de las cuales reaparece, sin adiciones, el resto del villancico.

Tales son las modalidades de este procedimiento, del cual conozco veintiocho casos (todos, salvo dos, castellanos). A propósito de él ha hablado Eugenio Asensio de una "inserción del estribillo en la estrofa" y ha dicho que la estrofa "está bordada sobre el cañamazo" del villancico<sup>8</sup>. Examinemos el cañamazo y después el bordado.

<sup>8</sup> *Poética y realidad*, pp. 210-212 (cf. además, pp. 93, 95-98). Asensio estudia la estructura de los textos incluidos en *Cantares* (véase también mi Introducción a la edición de ese cancionerillo, pp. xl-1) y hace notar la originalidad de la fórmula que he llamado "despliegue". Él la bautiza con el nombre de *rondel castellano*, que no creo del todo adecuado: existe una diferencia demasiado profunda entre nuestro procedimiento y el seguido en el *rondel francés*, no sólo por el lugar de la estrofa en que éste intercala el primer verso

a) *Despliegue total* (villancico de dos versos: copla de cuatro)

§ 2. Además del cantar citado, conozco otros once casos de despliegue total. Del mismo pliego suelto: “Enojásetos, señora”, “Si los pastores han amores” (*Antol.*, 173 y 175) y “Poder tenéis vos, señora” (*Cantares*, pp. 61-62). De otras fuentes: “Agora viniese un viento”, “Alta estaba la peña”, “No tengo cabellos, madre”, “Que si viene la noche”, “Quién bien hila” (*Antol.*, 375, 141, 124, 470, 228), “(Ay) Luna que reluces” (*Antol.*, 247; *Pisa*, 89; hay otra glosa distinta, incluida *infra*, § 20), “Quién tal árbol pone” (*CMP*, 187 [122]: sólo la primera estrofa es popular); “Romero verde” (Lope de Vega, *AcadN*, 8, p. 75a). La repetición de los versos del dístico dentro de la estrofa es textual, salvo en los dos últimos cantares, que muestran una leve variación (“razón es que lllore”: “bien tiene que [no *quien*] lllore”; “Romero verde”: “Aquel romerico verde”).

§ 3. En todos estos casos la copla glosadora constituye una unidad cerrada, y —como puede verse en *CMP*, 187, *Upsala*, 19 y VÁSQUEZ, *Recop.*, pp. 214 s.— posee su música propia (aunque a menudo derive de la del villancico). ¿Se repetía otra vez después de ella el villancico íntegro? Esto sólo consta en un caso (*CMP*, 187); en dos, no hay indicación alguna; en los demás, es evidente que se repite la música de todo el villancico, pero su primera parte está ocupada, no por el primer verso del villancico-dístico, sino por otro distinto, mientras que la segunda conserva su texto original (segundo verso del dístico)<sup>9</sup>. La naturaleza de ese verso que sustituye al primero del villancico es variable: puede consistir simplemente en

del estribillo, sino ante todo por el hecho de que ese verso constituye en general un elemento *extraño* dentro de la estrofa: “Prendes i garde s'on mi regarde; / s'on mi regarde, dites le moi. // (Copla:) C'est tout la jus en cel boschage / —prendes i garde s'on mi regarde— / la pastourelle gardoit vache: / plaisans brunete, a vous m'otroi. . .” (BARTSCH, *Rom. u. Past.*, p. 222); se produce, pues, una verdadera “intercalación” del estribillo, mientras que en los cantares españoles con despliegue la glosa constituye un desenvolvimiento orgánico de esos versos del villancico que en ella se repiten. El estribillo no se *inserta* realmente, sino que forma el núcleo mismo de la estrofa.

<sup>9</sup> Es el procedimiento que P. LE GENTIL llama *reprise en manière de refrain* y del cual se ocupa detenidamente en *La poésie lyrique*, t. 2, pp. 217, 250 ss., 269 ss., *passim*, y en *Le virelai et le villancico. . .*, Paris, 1954, pp. 57-74, *passim*. Esa repetición parcial del estribillo, que él supone de origen provenzal, “semble liée au développement du chant polyphonique” (*Le virelai*, p. 65 nota) y al parecer excluye, en la mayoría de los casos, la repetición íntegra del villancico. He aquí un problema grave. Si la *reprise en manière de refrain* es en efecto un producto tardío, las muchas glosas de tipo popular y arcaico en que la encontramos —ya veremos otros casos— habrían adaptado su estructura, en ese aspecto, a la poesía musical cortesana de los siglos xv-xvi. Su estructura sería híbrida. ¿Cómo saberlo? No podemos por ahora sino describir los modos de ejecución propios de la música renacentista, únicos que conocemos.

la repetición del último verso de la copla (*Antol.*, 175 y 141<sup>10</sup>) o de sus últimas palabras (*Antol.*, 228), pero puede también ser un verso nuevo:

Poder tenéis vos, señora,  
de matar el amor en un hora.

Poder tenéis vos, señora,  
y del rey dada licencia,  
de matar el amor en un hora  
sin espada y sin rodela.  
*Y sin rodela, señora,*  
de matar el amor en un hora.

(*Cantares*, pp. 61-62)

“Y sin rodela, señora”: se repiten las últimas palabras de la copla y en seguida el final —que suele ser un vocativo— del verso inicial del villancico. Lo mismo en otros tres cantares de este grupo (*Antol.*, 173 y 124; *Pisa*, 89). Ese verso “nuevo”<sup>11</sup> no dice nada y ni siquiera establece un enlace conceptual entre la estrofa y el villancico; es sólo un relleno para la primera frase musical, en la cual, por algún motivo, no se quería repetir el verso inicial del villancico. El mismo carácter tienen otros versos-sustitutos que no emplean esa técnica (*Antol.*, 375, 470).

#### b) *Despliegue parcial*

§ 4. Cuando el villancico tiene tres versos, la copla tiene cinco, puesto que sólo los dos primeros se desdoblán:

¿Agora que sé d'amor  
me metéis monja?  
¡Ay Dios, qué grave cosa!

¿Agora que sé d'amor  
de caballero,  
agora me metéis monja  
en el monesterio?  
¡Ay Dios, qué grave cosa!<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Este último cantar, “Alta estaba la peña”, se imprime siempre sin la repetición: “y el trébol florido, / nace la malva en ella”, que la música, sin embargo, pone de manifiesto (véase *Upsala*, música, p. 39).

<sup>11</sup> Lo encontramos también en otros cantares (cf. por ejemplo *infra*, § 15) y suele actuar de “verso de vuelta”. En el presente caso, sin embargo, no cumple tal función, puesto que la glosa emplea, como es lógico, la misma rima del villancico. Creo que hay que relacionar propiamente este tipo de versos con el procedimiento culto del *mot-rime* (cf. LE GENTIL, *La poésie lyrique*, t. 2, pp. 250, 268, *passim*) más que con el *encadenado* de que habla Juan del Encina (ASENSIO, *Poética y realidad*, p. 211), pues este último afecta a la relación entre verso y verso de un poema, y no —según parece— a la relación entre la glosa y su villancico (véase JUAN DEL ENCINA, *Arte de poesía castellana*, VIII).

<sup>12</sup> Este cantarcillo de la *Recopilación* de Vásquez suele escribirse en versos

En el mismo caso está "Encima del puerto" (*Antol.*, 177); en cambio, la glosa de "Quien amores ten / afinque-los ben" añade dos versos más<sup>13</sup>.

§ 5. El villancico de cuatro versos da, al desplegarse, una copla de seis:

Quien amores tiene  
¿cómo duerme?  
—Duerme cada cual  
como puede.

*Quien amores tiene*  
de la casada  
*¿cómo duerme*  
la noche ni el alba?  
—*Duerme cada cual*  
*como puede*<sup>14</sup>.

Igual estructura en "Decilde al caballero" (*Antol.*, 150), "¿Si nos dais posada, / la mesonerica?" (COTARELO, t. 2, 493a) y —con leve variación textual— "Señora la de Galgueros" (*Antol.*, 214; otra versión en *El pretendiente al revés* de Tirso, I, 6).

§ 6. En cuatro cantares cuyo villancico es un dístico, el primer verso se divide en dos partes, que al desdoblarse dan lugar a los dos primeros versos de la copla; tras ellos, se repite el segundo verso del villancico, de modo que la estrofa es de tres versos: "Gritos daban en aquella sierra", "Salga la luna, el caballero", "Abaja los ojos, casada" (*Antol.*, 52, 112, 91) y el siguiente texto (*Antol.*, 151), que siempre se ha impreso sin la repetición del final del villancico, atestiguada por la música:

Dicen a mí que los amores he:  
con ellos me vea si tal pensé.

*Dicen a mi* por la villa  
*que traigo los amores* en la cinta:  
*con ellos me vea si tal pensé.*

Se verá que hay un cambio verbal ("que traigo los amores" por "que los amores he"). De hecho, ninguno de estos cantares sigue el

largo (Henríquez Ureña; Inglés; *Antol.*, 99). Interpretado así pertenecería al tipo de despliegue estudiado en el § 6; pero creo más adecuada la escritura en versos breves. Cf. nota 14.

<sup>13</sup> Figura en el libro de vihuela *El maestro* de LUIS MILÁN (Valencia, 1536), f. 41. ROMÉU, *Cosante*, 68, lo imprimió con algunos errores. Debe ser así: "Quien amores ten / afinque-los ben, / que nan é veinto que va y ven. // *Quien amores ten* / allá en Castella, / e ten seu amor / en dama donzella, / *afinque-los ben* / e non parta della, / *que nan é veinto que va y ven*".

<sup>14</sup> También esta canción de Juan Vásquez (y "Decilde al caballero") se suele escribir en versos largos (*Antol.*, 109), o aun dividiendo en tres versos el villancico ("Quien... / cómo... / Duerme..."). Escribiéndolo como he hecho

esquema rígidamente. Los otros tres invierten, al desdoblarlos, los elementos del verso inicial, y aun omiten o cambian los artículos: "Salga la luna, el caballero... // Caballero aventurero, / salga la luna por entero"<sup>15</sup>.

El mismo procedimiento vemos en "Salteóme la serrana", "Desciendo al valle, niña" [no "la niña"] y "A mi puerta nace una fonte" (*Antol.*, 475, 58, 180), con la diferencia de que la estrofa añade además un verso (en las dos primeras canciones) o dos versos (*Antol.*, 180).

También se fracciona y amplía con variaciones el primer verso del villancico trístico "Meu naranjedo non ten fruta..." (*CMP*, 310 [437]): "Meu naranjedo florido, / el fruto no l'es venido"; el resto del trístico se repite sin adiciones.

§ 7. La repetición forzosa del último o de los dos últimos versos del villancico inmediatamente después de desdoblarse sus dos primeros elementos da a las glosas con "despliegue parcial" una estructura distinta de la que hemos observado en los casos de despliegue total. Porque ese final del villancico queda ahora conceptualmente integrado a la copla misma. La estrofa con despliegue total termina con el cuarto verso, de rima distinta de la del villancico; para redondear la composición es indispensable repetir después el villancico (ya hemos visto en qué forma). En cambio, la estrofa con despliegue parcial termina con el final del villancico, y no hace falta nada más. La música subraya la redondez del poema, pues el final de la estrofa se canta con la música del villancico. Éste puede repetirse luego íntegro (*Antol.*, 475; 151, 109, 112 = VÁSQUEZ, *Recop.*, II, núms. 2, 15, 18), pero la repetición no es forzosa.

#### *Técnica de la ampliación en el despliegue (total y parcial)*

§ 8. La obligada reaparición del villancico dentro de la glosa determina el carácter de ésta: le marca fronteras, le impone una especie de freno. Apenas ha iniciado el vuelo la fantasía, se le cortan las alas; nunca va muy lejos, aunque su breve recorrido suele estar lleno de poesía.

En los versos o hemistiquios nuevos el poeta califica a los personajes y a las cosas con adjetivos y epítetos, o añade un paralelo, o introduce una acción. Le gusta sobre todo concretar lo abs-

se subraya la simetría métrica -6+4, 6+4- y verbal (*cómo duerme: como puede*) del villancico, apoyada por el ritmo musical (compases 3-5: 31-33). Nuevamente es cuestión de interpretación; escrito en versos largos, este texto (como *Antol.*, 150) pasaría a la categoría siguiente.

<sup>15</sup> Perfectamente heterodoxo es el gracioso cantar "Morenica m'era yo, / dicen que sí, dicen que no" (*Antol.*, 98), en que, sin duda por capricho personal del poeta, se fracciona no el primer verso, sino el segundo, cuyos hemistiquios se repiten, no en los versos impares, sino en los pares, dando al traste, de pasada, con la rima habitual.

tracta y vagamente dicho en el villancico, precisar el lugar y el momento, la persona y el instrumento<sup>16</sup>. En unos cuantos casos la ampliación va más allá. *Antol.*, 58, 475 y 180, lo mismo que el cantar citado en la nota 13, están ya cercanos al procedimiento que estudiaremos a continuación. Pero en general lo añadido se mantiene dentro de límites estrechos y el “despliegue” parece por lo tanto la técnica ideal para la improvisación y para la imitación de glosas de tipo popular.

## 2. DESARROLLO

§ 9. Muchos puntos de contacto tiene con el despliegue el procedimiento que he llamado “desarrollo”. Como en aquél, la glosa amplía lo dicho en el villancico, se mantiene dentro de su órbita y aun suele acoger parte de su vocabulario. La diferencia esencial está en que ahora no se repiten todos los elementos del villancico, de modo que desaparece, de paso, el casi geométrico esquematismo de la glosa. Esto hace posible un desenvolvimiento más extenso que el permitido en el despliegue. La glosa, no sujeta ya al cañamazo del villancico, goza de mayor libertad —no siempre aprovechada— para añadir situaciones y personajes nuevos, para enriquecer el tema sucinto del villancico explicándolo o iluminándolo con nueva luz. Por ello mismo los esquemas y los tipos de desarrollo se multiplican.

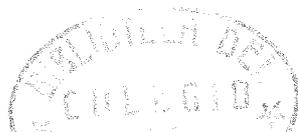
§ 10. El desarrollo es el procedimiento más frecuente en el *corpus* de glosas estudiadas: lo encontramos en cincuenta y cuatro cantares (33% del total). En la mitad de los casos las estrofas arrancan del comienzo del primer verso del villancico, repetido textualmente y adicionado (para completar el verso) con elementos más o menos estereotipados (cf. § 23); dieciocho glosas repiten íntegro el primer verso (entre ambos comienzos de estrofa hay, en realidad, poca diferencia); las restantes varían un tanto esa técnica.

§ 11. He aquí un ejemplo muy sencillo (ROMEY, *Catal.*, 10):

En clavell, sí·m'ajut Déu,  
tan belles olors aveu!

En clavell vert y florit,  
ma señora·us ha collit.  
Tan belles olors aveu!

<sup>16</sup> He aquí unos ejemplos, a los que pueden añadirse los ya citados: “Cada, *pechos hermosos*, / abaja tus ojos *graciosos*” (*Antol.*, 91); “Decilde al caballero, / *cuerpo garrido*, / que non se queje / *en escondido*” (*Antol.*, 150); “Si nos dais posada / *en vuestro mesón*, / la mesonera, / *blanca como el sol*” (COTARELO, t. 2, 493a); “En aquella sierra *erguida* / gritos daban a *Catalina*” (*Antol.*, 52); “Quien bien hila / y *devana aprisa* / bien se le parece / *en la su camisa*” (*Antol.*, 228); “Quien tal árbol pone / *fuera de su casa*, / bien tiene que llore / *toda la semana*” (CMP, 187 [122]).



La glosa es un brote del villancico; desarrolla la alocución a don clavel en forma brevísima pero a la vez significativa, puesto que ahora comprendemos que el poeta elogia la flor porque su amada la ha cortado.

Este fácil sistema de ampliación —el primer verso de un villancico dístico da lugar a dos versos, tras los cuales se repite el segundo del villancico— es el más frecuente. Lo encontramos idéntico en “Miño amor, dexistes «¡ay!»”, “Por vos mal me viene”, “Ya florecen los árboles, Juan”<sup>17</sup>, “D’aquel pastor de la sierra” (*Antol.*, 27, 45, 108, 126), “Una senyora que açí ha” (ROMEU, *Catal.*, 6) y, si lo escribimos en versos largos, “Por un pajecillo del corregidor” (*Antol.*, 242). Aparece con repetición íntegra del primer verso del villancico en “El amor que me bien quiere” (*Antol.*, 32); con repetición del comienzo del villancico en el *segundo* verso de la copla: “¿De dónde venís, amores?” (*Antol.*, 123), “Si viesse e me levasse” (ROMEU, *Cosante*, 37: invierte por error los dos versos y escribe el villancico como trístico), “Sobre mí armávão guerra” (G. VICENTE, *Copil.*, f. 33 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>; con reiteración, no del comienzo, sino del *final* del primer verso, al comienzo de la copla: “A mí seguem os dous açores” (G. VICENTE, *Copil.*, f. 170 v<sup>o</sup>), o en su segundo verso: “De Monzón venía el mozo” (*CMP*, 34 [403]).

§ 12. La ejecución musical de estos poemitas es la siguiente: sólo el primer verso de la copla tiene música propia (aunque derivada de la del villancico; se canta dos veces); después se repite la música del villancico, cuya primera parte queda ocupada por el segundo verso de la copla y el resto por el segundo verso del villancico.

§ 13. El mismo tipo de desarrollo se encuentra también en algunos cantares cuyo villancico consta de tres o de cuatro versos:

Abillat me trobaràs,  
gentil Juana,  
del carbó que n'é venut  
questa semana.

Abillat me trobaràs  
ab un giponet de gas,  
gentil Juana,  
del carbó que n'é venut  
esta semana.

(ROMEU, *Catal.*, 12; corrijo, v. 4, *questa*, de acuerdo con el original). Hay otras dos canciones catalanas con el mismo esquema: “No us cal per açí passar” y “La cansó que n'haveu dita” (*ibid.*, 11 y 13) y una en castellano: “Alabásteis, caballero” (*Antol.*, 271) (las dos últimas tienen villancico de tres versos).

<sup>17</sup> El villancico de esta canción aparece dividido en tres versos en *Antol.*, 108.

En total son, pues, diecisiete las glosas que concentran el desarrollo en un solo verso (o en verso y medio).

§ 14. Pero el desarrollo puede extenderse sobre dos versos (o dos y medio):

Dícenme que tengo amiga,  
y no lo sé;  
por sabello moriré.

Dícenme que tengo amiga  
de dentro de aquesta villa  
y aun qu'está en esta bailía,  
y no lo sé;  
por sabello moriré (*Antol.*, 179).

Igual esquema en "Pues que no me queréis amar" (*Cantares*, p. 74), con villancico de cuatro versos, y en "Perdida teño la color" (ROMEU, *Cosante*, 64), con villancico de dos versos (Romeu lo escribe en tres), el primero de los cuales se repite en la copla en orden inverso ("La color teño perdida"; véase *infra*, § 34, otra glosa de ese mismo cantarcillo). Ambas canciones tienen temática cortesana. Un caso análogo, aunque el desarrollo parte de la última palabra del villancico, es "De las dos hermanas, dose" (*Antol.*, 111), cantar que nos demuestra que en estas composiciones los dos primeros versos de la estrofa monorríma se cantaban con la música (repetida) de la copla, y el tercero ocupaba el lugar del primer verso del villancico en la repetición de su música.

§ 15. Cuando la ampliación abarca tres versos, puede surgir una estrofa de cuatro versos *abcb*, seguida del final del villancico: "Volava la pega y vaise" (G. VICENTE, *Copil.*, f. 170 rº; con variación del comienzo: "Andava la pega"); pero más a menudo encontramos, tras los cuatro versos de la copla, un verso nuevo que, como los estudiados en el § 3, combina el final de la copla con el del primer verso del villancico:

Mira, Juan, lo que te dije:  
no se te olvide.

Mira, Juan, lo que te dije  
en barrio ajeno:  
que me cortes una rueca  
de aquel ciruelo.

De aquel ciruelo te dije:  
no se te olvide (*Antol.*, 157).

También: "Mis ojuelos, madre" (*Antol.*, 174), "Amor falso, amor falso" (VÁSQUEZ, *Vill.*: PAZ Y MÉLIA, *Documentos del archivo y biblioteca de la casa de Medinaceli*, t. 2, p. 158), "Ojos morenos" del mismo Vásquez (*Antol.*, 103); con repetición parcial del *segun-*

do verso del villancico, "En Valladolid, damas"<sup>18</sup>; con repetición parcial del primer verso al *final* de la cuarteta, "Sañosa está la niña" (Gil Vicente: *Antol.*, 353).

§ 16. Todos estos cantares, salvo uno, tienen villancico de dos versos. En otros, con villancico de *c u a t r o* versos, la estrofa es también una cuarteta, a la cual sigue el villancico íntegro: "Por vida de mis ojos" (*Antol.*, 129; cf. *supra*, p. 302), o sólo su final (dos o tres últimos versos): "Rodrigo Martínez", "Agora que soy niña" (*Antol.*, 51, 107), "Aquellas sierras, madre" (*Antol.*, 132: súplase aquí la repetición de "corrían los caños..."), que viene en el libro de Pisador; cf. la otra glosa, *Antol.*, 410, mencionada *infra*, § 42); además, la siguiente glosa desconocida de un conocido cantar:

Esta noche le mataron  
al caballero,  
a la vuelta de Medina,  
la flor de Olmedo.

Esta noche le mataron  
los seis traidores:  
bien es, señora mía,  
la muerte llores  
del caballero,  
a la [vuelta de Medina,  
la flor de Olmedo.]

Esta noche le mataron  
con emboscada,  
con escopetas fieras,  
no con espadas,  
al caballero, etc.<sup>19</sup>

§ 17. Este tipo de desarrollo amplio del primer verso del villancico se encuentra en ciertas canciones de baile, con dos peculiari-

<sup>18</sup> El texto de "Ojos morenos" está mal transcrito en la edición de la *Recopilación* de Vázquez (y por lo tanto en *Antol.*, 103). Su verdadera forma es: "Ojos morenos, / ¿cuándo nos veremos? // Ojos morenos, / de bonica color, / sois tan graciosos / que matáis d'amor. / *De amor, morenos*, / ¿cuándo nos veremos?" (después, como tan a menudo en Vázquez, se repite otra vez el villancico entero). Corriójase también el texto de "En Valladolid, damas" (Rojas Zorrilla, *Don Pedro Miago*, III), que *BAAEE*, t. 54, p. 542a (y de ahí *Antol.*, 481) escribe de una manera disparatada. Léase: "En Valladolid, damas, / juega el rey las cañas. // El rey don Alfonso, / cuerpo garrido, / hoy las cañas juega, / galán y lindo. / Galán y lindo, damas, / juega el rey las cañas".

<sup>19</sup> Figura en una versión inédita del *Baile del Caballero de Olmedo* atribuido a Lope de Vega, y se encuentra en un cancionero ms. de 1615. A la gentileza de don Antonio Rodríguez-Moñino, dueño del valioso manuscrito —cf. su descripción en *NRFH*, 12 (1958), 181-197—, debo el conocimiento de esta pieza, que prueba a maravilla el hecho de que en el siglo XVI seguían componiéndose glosas de confección tradicional. La pieza está en el f. 296 v°. Cf. *infra*, § 26.

dades: los tres o cuatro primeros versos en la estrofa son monorrimos, y el último rima con el villancico (estrofa zejelesca); parte del villancico va intercalada entre verso y verso de la copla. Es el esquema de "Di qué tienes, la Catalineta", inserto en el anónimo baile de *Pásate acá compadre* (COTARELO, t. 2, p. 493b), y de dos cantares que probablemente son de Lope de Vega: "Este niño se lleva la flor" (*Antol.*, 450) y "A la viña, viñadores" (*Acad.*, t. 2, p. 184). Sin intercalación del estribillo: "Si merendares, comadres" (Tirso de Molina, *La Santa Juana*, Segunda parte, II, 20).

§ 18. En los treinta y siete ejemplos hasta ahora aducidos, el desarrollo de la glosa parte formalmente de un elemento del villancico (por lo común el primero), aun cuando desde el punto de vista del sentido los demás versos puedan estar implícitos en el desarrollo (la glosa de "Mis ojuelos, madre", *Antol.*, 174, amplía la idea del segundo verso, "valen una ciudade", etc.). Nos queda ahora un grupito de cantares cuya glosa desarrolla formalmente dos (pocas veces tres) elementos del villancico, casi siempre sus dos primeros versos. Para mayor claridad pongo lado a lado el villancico y la glosa.

§ 19. Cuando el villancico es un dístico o la estrofa suele constar de dos versos, seguidos del último del villancico (estructura musical como la estudiada en el § 12):

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.

*De los álamos* de Sevilla,  
*de ver* a mi linda amiga.  
De ver cómo los menea el aire.

Dame el camisón, Juanilla,  
mas dame ora, Juana, la camisa.

*Dame el camisón* labrado,  
*mas la camisa* que me has tomado:  
dame ora, Juana, la camisa<sup>20</sup>.

Análogo procedimiento en "Paséisme ahor'allá, serrana" (*Antol.*, 61); y en "Este é maio, o maio é este" (G. VICENTE, *Copil.*, f. 242 vº); el orden de los versos se invierte y el villancico se repite entero al final en "Tales ollos como los vosos" (ROMEY, *Cosante*, 15).

§ 20. Puede haber adición de uno o dos versos, seguidos nuevamente por el último del villancico (estructura musical como en el § 14):

¡Ay, luna que reluces,  
toda la noche m'alumbres!

¡Ay, luna [a]tán bella,  
*alumbresme* a la sierra  
por do vaya y venga!  
¡Toda la noche m'alumbres!<sup>21</sup>

<sup>20</sup> "De los álamos..." (cit. *supra*, p. 302) está en *Antol.*, 96; "Dame el camisón..." figura en la *Farsa racional del libre albedrío* de DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Recopilación en metro* (1554), ed. facs., Madrid, 1929, f. 81 rº.

<sup>21</sup> *Upsala*, p. 54 (y por eso *Antol.*, 143) repite erróneamente el primer verso del villancico después de la estrofa: la música muestra que en el lugar de ese verso va "por do vaya y venga". He puesto "atán bella" porque así

Lo mismo "En la fuente del rosel" y "Descendid al valle, la niña" (*Antol.*, 127 y 106: la última añade dos versos; véase la otra versión, *Antol.*, 58, estudiada en el § 6).

§ 21. Menciono aparte tres famosos cantares, que tienen la peculiaridad de que desglosan el primer verso del villancico, convirtiéndolo en dos (como en los casos citados en el § 6): 1) *Antol.*, 24, en que el segundo verso del villancico no hace sino repetir el comienzo del primero:

Al alba venid, buen amigo, al alba venid.	<i>Amigo</i> el que yo más quería, <i>venid al alba</i> del día.
----------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------

2) "Entra mayo y sale abril" (*Antol.*, 30), que añade dos versos, y 3) la canción de la cervatica (*Antol.*, 77) que, como en los casos del § 20, desarrolla además el segundo verso del villancico y agrega otro:

Cervatica, que no me la vuelvas, que yo me la volveré.	<i>Cervatica</i> tan garrida, <i>no enturbies</i> el agua fría, <i>que he</i> de lavar la camisa de aquel a quien di mi fe.
-----------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(*no enturbies* = *no me la vuelvas*; *que he de lavar...*: *que yo me la volveré*). Esta canción y "Al alba..." repiten íntegro el villancico después de cada estrofa.

§ 22. Cuando el villancico es un trístico, hay varias posibilidades: la copla desarrolla los dos primeros versos al comienzo de la copla: "Llaman a Teresica" (ROMEU, *Cosante*, 30: lo escribe en versos largos), o al final de ella: "No sé qué me bulle" (*Antol.*, 89); además añade dos versos nuevos y el último del villancico. O bien se desarrollan los versos 1 y 3, en orden inverso: "Quién vos había de llevar" (*Antol.*, 31). También puede haber desarrollo de los tres versos, como en *Antol.*, 85:

Y la mi cinta dorada, ¿por qué me la tomó quien no me la dio?	<i>La mi cinta</i> de oro fino <i>diómela</i> mi lindo amigo [v. 3], <i>tomómela</i> mi marido [v. 2]. ¿Por qué me la tomó...?
---------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Algo análogo ocurre con "Levantóse un viento" (*Antol.*, 303), si acaso se trata de un villancico con su glosa y no de dos versiones paralelas de un mismo texto (en CORREAS, p. 266 b, figuran separadas las dos partes).

#### *Técnica estilística del desarrollo*

§ 23. Se ha visto que muchas glosas del presente grupo repiten el comienzo del primer verso del villancico y le añaden un elemento

sueno al cantarse.—*Antol.*, 61, ha adoptado de Barbieri la innecesaria repetición de "paséisme ahora allende el río".

nuevo. Se procede aquí con bastante uniformidad. Cuando en ese comienzo se menciona una persona o una cosa, las más veces el nuevo elemento será un calificativo: "A la viña tan *garrida*" (es el adjetivo preferido: *Antol.*, 27, 51, 126, 450), "Una senyora *del cors gentil*", etc. Cuando el elemento que se conserva del primer verso es un verbo, su sujeto o su complemento original es sustituido por otro análogo o distinto: "Ya florecen los árboles": "los almendros"; "Sobre mí *armávão guerra*": "*ármão prefia*"; "Paséisme ahor'allá, serrana": "Paséisme ahor'allende el río"; "Alabásteis, caballero": "Alabásteis en Sevilla".

§ 24. En cuanto a los demás elementos del desarrollo, su importancia varía, sin que ello dependa necesariamente del número de versos de la copla: un solo verso puede decir lo que no dicen cuatro. Así, algunas glosas, más que desarrollar, sólo repiten de otra manera la idea contenida en el villancico: es el caso de "Por vida de mis ojos" (p. 302), el de "Dame el camisón, Juanilla" (§ 19), "Este é maio. . .", "¿De dónde venís, amores?", "Al alba venid, buen amigo" (estrofas 1-2), "Tales ollos como los vosos", y hasta cierto punto, también de "Agora que soy niña". Otras veces la glosa se limita a añadir un paralelo a la acción expresada en el villancico: a "peiné mis cabellos", "me puse camisa labrada de negro" (*Antol.*, 242); a "pues que no me queréis amar", "y así me queréis olvidar. . ." (*Cantares*, p. 74).

§ 25. Casi siempre, sin embargo, la función de la glosa es más importante. Suele, por ejemplo, precisar aquello que el villancico ha expresado de manera vaga y general. El procedimiento se parece a veces al estudiado en el § 8 (y nota 16), como cuando el carbonero describe la prenda de vestir que ha de comprarse ("Abillat me trobarás", § 13), cuando se concreta el lugar en que están la amiga desconocida ("Dícenme que tengo amiga", § 14) o los dos azores (G. VICENTE, *Copil.*, f. 170 vº), o se dice quiénes y cómo mataron al caballero (§ 16), quién y cómo es el rey ("En Valladolid, damas", nota 18), cómo son los ojos y qué premio merecen (*Antol.*, 174), etc.

Otras glosas, además de emplear esos elementos, son más generosas. Si el villancico ha aludido vaga o aun misteriosamente a un hecho, las estrofas revelan cuál es: ¿de qué se ha alabado el caballero aragonés? (*Antol.*, 271), ¿qué es lo que Juan no debe olvidar? (§ 15). Del mismo modo se nos explica por qué silba Rodrigo Martínez a las ánsares (*Antol.*, 51) y la oscura súplica a la cervatica (§ 21). Estas glosas están emparentadas con las glosas explicativas que se estudiarán adelante, y "Por vos mal me viene" (*Antol.*, 45) guarda relación con las examinadas en el § 29, puesto que el villancico anuncia el parlamento de la glosa ("niña, y atendedme").

Los elementos nuevos de la glosa suelen añadir intensidad y énfasis emotivo, a veces por medio de un curioso procedimiento:

el villancico ha evocado o invocado al clavel, a los álamos, a la sierra, y como por sorpresa la glosa asocia con ellos al ser amado: la señora, la linda amiga, los amores (§§ 11 y 19; *Antol.*, 132). Es decir que la glosa contiene una especie de *pointe*. No se trata ya del desenvolvimiento de las ideas implícitas en el villancico, sino de la adición de un elemento inesperado e importante, que proyecta nueva luz sobre el villancico.

Así, en varios casos de desarrollo la glosa deja de ser esclava sumisa del villancico; adquiere cierto peso y dignidad. Sin embargo, aun ahí sigue ligada al villancico, no sólo por la repetición de sus primeras palabras, sino también porque conserva su tono y su espíritu, porque, como él, describe o relata, lamenta o confiesa, reprocha o pregunta<sup>22</sup>.

## II. LA GLOSA ES UNA ENTIDAD APARTE

§ 26. De las ciento sesenta y cuatro glosas estudiadas en este trabajo, ochenta y dos, o sea la mitad, constituyen una versión ampliada del villancico, ya porque despliegan sus dos primeros elementos, ya porque lo desarrollan, partiendo casi siempre de su comienzo. Las glosas restantes no surgen ya orgánicamente del villancico, sino que constituyen, por decir así, una entidad aparte de él. Sigue en pie, por supuesto, la relación temática (salvo en los casos examinados en el § 39 y en algunos del § 41), y a veces se mantiene también parte del vocabulario del villancico. En la gran mayoría de los casos éste continúa siendo, además, el punto de arranque, el germen esencial de la composición. La diferencia está en que la glosa, al no depender textualmente del villancico, cobra frente a él un relieve muy especial.

Volvamos sobre la canción del caballero de Olmedo reproducida en el § 16: las estrofas parten del primer verso, "Esta noche le mataron", y precisan las circunstancias de esa muerte (los causantes, las armas empleadas, la emboscada). Comparemos esa versión con la otra, ésa sí conocida, que Lope incluyó en su famosa comedia (*Antol.*, 449):

<sup>22</sup> Sólo en "Rodrigo Martínez" (*Antol.*, 51) el relato pasa de la tercera persona (villancico) a la segunda. Un caso anómalo es el de "Buen amor, no me deis guerra" (*Antol.*, 60): la copla repite, variándola, la idea implícita en el villancico, pero sin que haya entre ambas partes más coincidencia textual que la palabra *noche*. Por otro lado, hay algunas canciones cuya glosa comienza con las primeras palabras o aun con el primer verso del villancico y que sin embargo no pueden considerarse como casos de "desarrollo" (en el sentido que aquí damos a la palabra). Ni de "Tres morillas m'enamoran" (incluida en el § 28), ni de "En Ávila, mis ojos", "Teresica hermana", "Perdí la mi rueda" y "Señor Gómez Arias" (mencionadas en el Apéndice) puede decirse que la glosa sea "versión ampliada" del villancico.

Que de noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.

Sombras le avisaron  
que no saliese  
y le aconsejaron  
que no se fuese.  
El caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.

Nótese que la glosa constituye un texto aparte, que presupone el del villancico, pero que no toma de él, en este caso, ni una sola palabra; lo que hace es *continuar* por su propia cuenta el relato inicial, en el mismo metro, con el mismo tono narrativo. Se produce, pues, una especie de nivelación estilística y conceptual entre ambos elementos. Si no fuera por la repetición final y porque nos consta que la primera cuarteta era un cantar independiente, susceptible de ser glosado de varias maneras, diríamos que en vez de un villancico con su glosa tenemos aquí dos estrofas paralelas y estructuralmente equivalentes.

§ 27. Pero éste no es, en realidad, sino un tipo posible —poco común además— de glosa-entidad aparte. Otra manera de ponerse a la altura del villancico consiste en dialogar con él, de tal modo que glosa y villancico constituyan un solo cuerpo continuo. En ambos casos puede decirse que la glosa es un *complemento* del villancico. Con mucha mayor frecuencia, sin embargo, esas glosas cumplen una función distinta: la de *explicar*, casi siempre con un relato, el por qué de lo dicho en el villancico. Desaparece aquí la nivelación de ambas partes y aun surge una radical oposición estilística entre ellas: frente al lirismo del villancico, la narración casi “épico-lírica” de la glosa, cuya técnica, metro y distribución de rimas hacen pensar a menudo en los romances y romancillos viejos, aunque, desde luego, los versos se agrupan siempre en estrofas (cuartetas o en ocasiones sextillas) y las más veces ocurre un cambio de asonancia de estrofa en estrofa.

Entre las glosas que complementan al villancico y las que lo explican narrativamente hay, pues, diferencias fundamentales, pero ambas coinciden en su independencia textual respecto del villancico, independencia que, en cuanto al sentido, les confiere mayor importancia dentro del conjunto de la composición. Salvo en casos como “Que de noche le mataron”, la diferencia textual tiene como corolario una diferencia métrica. La estructura estrófica de las coplas ya no es consecuencia de la del villancico o del grado en que éste se ha desarrollado: es independiente, y por lo tanto no interesa para

el estudio de las relaciones entre glosa y villancico<sup>23</sup>. Así, pues, el enfoque deberá ser distinto del empleado hasta ahora. Lo que haremos será confrontar el contenido y el carácter de las estrofas con los del cantar inicial.

### I. LA GLOSA ES COMPLEMENTO DEL VILLANCICO

#### a) *Glosa continuadora*

§ 28. No son muchas las glosas que, como la del caballero de Olmedo, prolongan el villancico conservando su estilo y su forma métrica: "Si dormís, doncella" (G. VICENTE, *Copil.*, ff. 192 vº-193 rº), "No me habléis, conde" (*Antol.*, 90), "Al tu amor, Juanica" (*Cartapacios*, p. 312) y un curioso cantar del cual conozco dos versiones<sup>24</sup>:

Non voteis a mi nina fora, miña mai, que ela se irá: que es de note y face obscuro e mi nina se perderá.	[. . . . . . . . . . que é di noite, chove e faze escuro [e] mi niña [se] perderá.]
Daisme, miña mai, cariño, y despois votáisme fora. ¿Dónde irá mi nina agora que no cheve mal camiño? Si ficiere un desatiño, a culpa vosa será: que es de note y face obscuro e mi nina se perderá.	5 Vos, miña mai, e detaisme fora e despois pelejais connigo: ¿donde me irei eu triste agora, que não corra algun perigo? Si me furtão no [?] camiño 10 a culpa ¿cúya será? que é di noite, chove e faze escu- [e] mi niña [se] perderá. (ro Vos, miña mai, e sois muito [sa- e muito má de sofrer, (ñosa] 15 que se eu me for a perder, vos sereis a perdidosa. Ollai, mai, que sou fermosa, algun me podrá hurtar: que [é] de noite. . . 20 Se lá vou com este. . . eu vos fará vir chorando: moça que não faz o qu'eu man- en miña casa no entrará. (do Que [é] de noite. . .

<sup>23</sup> Por lo demás, las formas estróficas de estas glosas son bastante uniformes. Predominan, como he dicho, las cuartetas romanceadas, y entre ellas, las hexasilábicas. La otra forma importante es la copla monorríma, casi siempre octosilábica; el dístico domina con mucho sobre el trístico y la cuarteta; el zéjel es poco común. En cuanto a la repetición del villancico al final de las estrofas, se corrobora lo observado en nuestro primer grupo: mucho más frecuente que la repetición íntegra es la de su final, quedando la música de su comienzo ocupada por una parte de la glosa, o por uno o dos versos nuevos.

<sup>24</sup> La más breve está en el *Baile del Sotillo de Manzanares* (COTARELO,

Creo que con este tipo de cantares puede asociarse el famoso de las "Tres morillas" (*Antol.*, 25), cuyas coplas, a pesar de la repetición textual, continúan con una serie de símbolos eróticos el "m' enamoran" del villancico.

§ 29. En algunos cantares el villancico anuncia un parlamento, que luego aparece en la glosa:

Não me frais, madre,  
que eu direi a verdade:  
Madre, um escudeiro  
da nossa rainha  
falou-me d'amores, etc.<sup>25</sup>

Lo mismo en "Por amores lo maldijo" (*Antol.*, 105).

§ 30. También puede ocurrir lo contrario: el parlamento está en el villancico; la glosa lo anuncia de manera tácita o expresa, presentando al personaje que lo emite; véase este ejemplo (*Antol.*, 87):

Gentil caballero,  
dédesme hora un beso,  
siquiera por el daño  
que me habéis hecho.  
Venía el caballero,  
venía de Sevilla,  
en huerta de monjas  
limones cogía,  
y la priorosa  
prenda le pedía. . .

"Gentil caballero. . ." es lo que dice la priorosa al intruso. Desde el punto de vista del sentido, el villancico debería ir después de la copla. Otro tanto ocurre con "Aquella mora garrida" (*CMP*, 254 [164]) y posiblemente con "Aquí no hay / sino ver y desear" (*Antol.*, 367) y con "Vayámonos ambos" (G. VICENTE, *Copil.*, f. 172 r°), si admitimos que las palabras del villancico son pronunciadas, respectivamente, por el caballero desairado y por Felipa y Rodrigo. En

t. 2, p. 481ab; corrijo *noite* por *note* a base de la ed. original del *Baile*). La más larga y corrompida figura en la p. 107 de la copia que B. Croce hizo del *Cancionero del Duque de Alba* (1622-1635), conservada en la Bibl. Nac. de Nápoles, sign. I-E-65 (cf. B. CROCE, *Illustrazione di un canzoniere manoscritto italo-sapgnuolo del secolo xvii*, Napoli, 1900, que no he podido consultar). A base de la otra versión escribo este texto en versos largos; hago además algunas correcciones: 12 decía *a mi niña perderá*; v. 5 repetía *vos miña mai*; v. 8 decía *naon corre*; v. 9 *furtaon*; v. 13 *muito forte* (imposible por la rima). En el v. 20 leo *comeste chapí* (?).

<sup>25</sup> G. VICENTE, *Copil.*, f. 174 v°. La otra versión de este cantar, recogida por Juan Vásquez, tiene distinto carácter y se menciona *infra*, § 36. ASENSIO, *Poética y realidad*, pp. 171-172, cree "más cercana al arquetipo" la versión de Vásquez y ve en la de Gil Vicente una elaboración personal.

“Pues bien, ¡para ésta!” (CMP, 389 [450]) tenemos otro caso de posposición semántica del villancico<sup>26</sup>, y lo mismo en “Quem é a desposada” de Gil Vicente (*Copil.*, f. 30 r<sup>o</sup>).

b) *Diálogo entre villancico y glosa*

§ 31. Puede haber una especie de diálogo entre villancico y glosa aun cuando ambas partes están puestas en boca de una misma persona: “¿Con qué la lavaré...? : ...con penas y dolores” (*Antol.*, 145), “¿Por qué me besó Perico...? : Dijo qu'en Francia se usa...” (*Antol.*, 94), o bien:

Por una vez que mis ojos alcé  
dicen que yo lo maté.

Ansí vaya, madre,  
virgo a la vegilla  
como al caballero  
no le di herida... (*Antol.*, 131, mal escrito).

Pero es más frecuente el diálogo efectivo de una persona con otra: “—Donde vindes, filha...? —De lá venho, madre” (G. VICENTE, *Copil.*, f. 240 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>: ASENSIO, *Poética y realidad*, p. 173, la cree del dramaturgo), “—Cobarde caballero, / ¿de quién habedes miedo? —...De vos, mi señora...”<sup>27</sup>. Invirtiendo el orden (de nuevo el villancico se coloca conceptualmente detrás de la copla): “—Mi ventura... —¿Quién os trajo...?” (*Antol.*, 33); “—Que no me desnudéis... —...dejaredes la prenda...” (*Antol.*, 125: no *dejarades*). En este último caso no hay ya pregunta y respuesta, sino que el villancico contiene la réplica de una persona a las palabras que otra le dirige en la copla. Otro tanto vemos en un desconocido cantar, que el músico

<sup>26</sup> Es una composición más compleja que las estudiadas aquí. “Pues bien, ¡para ésta! / que agora venirán / soldados de la guerra, / madre mía, y llevarme han” (villancico) es lo que exclama la niña después de protestar (estrofa 1<sup>a</sup>) porque no la han casado; el primer verso y el comienzo del segundo se van sustituyendo, al repetirse el villancico tras cada estrofa, por otros concordados con el sentido de ésta (procedimiento frecuente en las glosas cultas): “—...hija, por tu vida, espera... / —¿Que espere, que sufra? / pues agora venirán...” (estrofa 2), etc. En las estrofas 2 y 4 se establece entre la copla y la letra cantada con la música del villancico un diálogo (madre e hija) parecido al que examinaremos en seguida.

<sup>27</sup> Se ha malinterpretado la estructura de este cantar. La música de Juan Vásquez muestra a las claras que debe leerse así: “—Cobarde caballero, / ¿de quién habedes miedo? // (glosa:) ¿De quién habedes miedo, / durmiendo conmigo? / —De vos, mi señora, / que tenéis otro amigo. / —¿Y d'eso habedes miedo? (verso de relleno) / Cobarde caballero, / ¿de quién habedes miedo?” La edición moderna de la *Recopilación* de Vásquez, p. 41 (y por eso *Antol.*, 116) incorpora erróneamente “durmiendo conmigo” al villancico, dejando una estrofa informe. ROMÉU, *Cosante*, p. 46, nota 2, achaca la culpa al pobre Juan Vásquez, y olvida de pasada que Fuenllana (ff. 162 v<sup>o</sup>-163 r<sup>o</sup>) no hizo sino adaptar para voz sola y vihuela el cantar polifónico “de Iuan vazquez”.

Cárceles incrustó en su ensalada *La trulla* (*Las ensaladas de Flecha...*, Praga, 1581, ff. 33 v<sup>o</sup>-34 r<sup>o</sup>):

—Solo, solo,  
¿cómo lo haré yo todo?

—Doñabad, a mi casa iredes,  
mi mujer vos la visitaredes,  
la mi gente vos me la manternedes,  
mis hijuelos vos me los criaredes.

—Alahévos, solo todo:  
solo, solo,  
¿cómo lo haré yo todo?

—El comer esté aparejado,  
con sazón lo cocido y asado,  
y el corral bien barrido y regado,  
y si hay falta, vos habréis mal recaudo.

—Alahévos, solo todo, etc.

§ 32. El villancico anterior se encuentra también sin esta glosa en Fernández de Heredia y en el *Vocabulario* de Correas. Parece, sin embargo, que esas coplas, milagrosamente conservadas, explican su existencia. ¡Cuántos de aquellos breves villancicos que la literatura del Siglo de Oro nos conserva sueltos o con glosas de tipo culto nacerían acompañados de estrofas que los justificaban! Ese “No quiero ser monja, no, / que niña namoradica so”, por ejemplo, ¿no se concibe como respuesta al parlamento de una madre demasiado celosa? Dada la evidente pérdida de muchas glosas antiguas, hay que tener presente, al menos, esa posibilidad. Y nótese que en los casos que acabamos de mencionar, y muy especialmente en los de los §§ 30 y 31, la “glosa” —el nombre resulta aquí inadecuado— es tan indispensable como el villancico mismo y más parece ser el origen de ese villancico que no un apéndice o derivado de él. En este sentido, varias de las glosas que complementan el villancico (son veintidós en total) difieren radicalmente, no sólo de las que lo despliegan o desarrollan, sino también de las glosas explicativas que se examinan en seguida.

## 2. LA GLOSA EXPLICA LO DICHO EN EL VILLANCICO

§ 33. Más que explicar lo dicho en el villancico (su idea), explica el por qué de lo dicho: “Un amigo que yo había / «sega la herba» me decía” nos está relatando el hecho que motivó la enfática exclamación del villancico: “¡No me llaméis «sega la herba», / sino morena!” (*Antol.*, 128).

Son nada menos que treinta y cuatro (el 20.7% del total) las glosas explicativas de nuestra colección. Su carácter narrativo, a menudo circunstanciado, “holgado” podríamos decir, contrasta con el

lirismo y la concentración de los villancicos. Esa ruptura de tono, tanto más notable cuanto que el hablante es siempre el mismo en ambos elementos, distingue a estas glosas de todas las demás, salvo las incluidas en el § 30.

§ 34. La diferencia salta a la vista aun cuando el villancico mismo relata o describe:

Malferida va la garza  
 enamorada,  
 sola va y gritos daba.  
 A las orillas de un río  
 la garza tenía el nido;  
 balletero la ha herido  
 en el alma:  
 sola va y gritos daba<sup>28</sup>.

Manteniendo el simbolismo del villancico, la glosa explica el origen de la herida y de los gritos y precisa las circunstancias. Al mismo tipo pertenecen "Perdida traigo la color" (cf. § 14), "Gritos daba la morenica", "Del rosál vengo, mi madre" (*Antol.*, 92, 155 y 359), "Peinadita traigo mi greña" (*RHi*, 31, 1914, 530-531), "Que ya as doncelas de León" (Tirso de Molina, *Habladme en entrado*, I, 11).

§ 35. Veamos qué ocurre con otros tipos de villancico, por ejemplo con los que contienen una interpelación<sup>29</sup>.

Llamáisme villana:  
 ¡yo no lo soy!  
 Casóme mi padre  
 con un caballero,  
 a cada palabra  
 «hija de un pechero».  
 ¡Yo no lo soy! (*Antol.*, 120).

Después de dirigir su protesta al marido, tal parece como si la malcasada se volviese a un supuesto público para explicarle en alta voz por qué ha dicho aquello. La misma impresión nos causan otros cantares castellanos: "No me las enseñes más", "No me llaméis «sega la herba»", "¿Qué razón podéis tener?" (*Antol.*, 365, 128, 101), "Vos me matastes" (*Antol.*, 134: invierte el villancico; la glosa es fragmentaria), "Labradorcico amigo" (*Cantares*, p. 61), "No querades,

<sup>28</sup> Esta versión figura en la edición suelta (1523) de la *Inés Pereira* vicentina (véase ahora la ed. crítica de I. S. Révah, *BHTP*, 4, 1953, p. 273). Las antologías suelen darnos sólo la versión incompleta de Pisador, rehaciendo el villancico de acuerdo con el de la *Copil.* de Gil Vicente (*Antol.*, 133).

<sup>29</sup> No considero como villancicos interpelativos los que llevan en sus primeros versos la palabra *madre* cuando es evidente que se trata de un mero cliché, que no supone de manera alguna un "diálogo" con la madre (como cree LE GENTIL, *La poésie lyrique*, t. 2, p. 258). Sólo cuando ésta desempeña un papel efectivo dentro de la canción (como en *Antol.*, 122, y en el texto cit. *supra*, § 28) puede concederse valor real a la palabra.

fija" (*CMP*, 240 [162]), "Ardé, corazón, ardé" (Narváez, *Delphin de música*, ed. E. Pujol, Barcelona, 1945, núm. 48; glosa más lírica), y también un cantar portugués: "Apartar-me-hão de vos" (G. VICENTE, *Copil.*, f. 194 r°).

§ 36. Pero el hablante no siempre vuelve las espaldas a la persona interpelada: a ella misma puede darle la explicación. Así en "Buscad, buen amor, / con qué me falaguedes, / que mal enojada me tenedes: // Anoche, amor, / os estuve aguardando. . . , / y vos, buen amor, / con otra holgando" (*Antol.*, 118: en versos largos); o también: "No me firáis, madre" (*Antol.*, 122: cf. la otra versión, § 29), "Si lo dicen, digan" (*Antol.*, 36). (Estos cantares tienen ciertas semejanzas con los de glosa continuadora, la cual, empero, no explica al villancico).

§ 37. En el grupo más nutrido de cantares con glosa explicativa el villancico no contiene, sin embargo, un relato objetivo o una interpelación, sino un grito lanzado al aire:

¡Olvidar quiero mis amores,  
que yo quiérolos olvidar!

y luego, como si dijera "quiero olvidarlos porque ha ocurrido lo siguiente":

Los mis amores primeros  
no me salieron verdaderos,  
sino falsos y lisonjeros:  
que yo quiérolos olvidar (*Antol.*, 176).

Y así hay otros quince cantares más. Casi todos tienen un villancico exclamativo o enfático: "¡Ay, que non era!", "Corten espadas afiladas", "Dentro en el vergel", "Por mi vida, madre", "Que yo, mi madre, yo", "Quiéro dormir y no puedo", "Si me llaman, a mí llaman" (*Antol.*, 40, 153, 44, 117, 100, 135, 121), "¡Cuándo saldréis, alba galana!" (*Antol.* 248; y las versiones de *Pisa*, 89, y B.N.M., ms. 3913, f. 50 v°), "Já não quer minha senhora" y "Volvido nos han, volvido" (G. VICENTE, *Copil.*, ff. 174 r° y 204 r°). Algunos preguntan: "¿Cuál es la niña?" (*Antol.*, 360), "¿Dó va la niña?" (*Pisa*, 36), "¿Qu[é] habrá sido mi marido?" (CORREAS, p. 98a: canción picaresca); otro sentencia: "El que amores no sirve. . ." (*Cantares*, pp. 65-66); otro simplemente afirma: "Que non sé filar. . ." (ROMEU, *Poes. pop.*, 42).

#### *Glosa narrativa no explicativa*

§ 38. Hay una serie de cantares que siguen los procedimientos descritos en los párrafos anteriores —villancico: interpelación o grito lanzado al aire; glosa: relato de un suceso— y en que, sin embargo, las coplas no explican propiamente lo dicho en el villancico, aun cuando conservan relación con él: "Na serra de Coimbra /

nevava e chovia” no explica el refrán del villancico: “Quando aqui chove e neva, / que fara na serra?” (G. VICENTE, *Copil.*, f. 172 rº). En Gil Vicente encontramos varios otros casos como ése: “Qué hermosa caravela!”, “Blanca estáis, colorada”, “Estánse dos hermanas” (con estribillo pospuesto) (*Copil.*, ff. 148 rº, 37 vº, 106 rº), “Vanse mis amores, madre”, “Mal haya quien los envuelve” (*Antol.*, 361 y 355). En la última canción, villancico y glosa hablan de cosas muy distintas y el nexo entre ambos parece reducido a la frase “los mis amores”. Pero no sólo en Gil Vicente encontramos ese tipo de glosas muy laxamente unidas al villancico: “No pueden dormir mis ojos” y “Niña y viña, peral y habar” (*Antol.*, 56 y 22) son casos análogos.

§ 39. Y aún falta ver un grupito de cantares en que el lazo de unión entre villancico y glosa desaparece por completo:

Pase el agoa,  
ma julieta dama,  
pase el agoa,  
venite vous a moi.

Ju m'en anay en un vergel,  
tres rosetas fui culler.  
Ma julioleta dama,  
pase el agoa,  
venite vous a moi<sup>30</sup>.

¿Qué relación hay asimismo entre “No puedo apartarme / de los amores, madre...” y “María y Rodrigo / arman un castillo” (ROMEU, *Cosante*, 39), entre “Aunque me vedes...” y “Una madre que a mí crió...” (*Antol.*, 178)? ¿Qué tienen que ver los barcos que “no me valen” con las mozuelas lavanderas (*Antol.*, 144), qué el galán de *Antol.*, 227 con el baile del polvico? ¿Cómo se explica el rechazo de la niña (*Antol.*, 102) si luego se va a bañar con el caballero?

En estos casos es difícil saber si la falta de conexión entre villancico y glosa se debe al estado fragmentario de ésta o a una “contaminación” de dos textos diversos<sup>31</sup>. Y aun hay, para ciertos casos, otra hipótesis plausible: un poeta del siglo XVI ha imitado hábilmente esa ocasional incoherencia de las antiguas canciones. ¿No es curioso que en el teatro de Gil Vicente encontremos, además de las seis glosas narrativas no explicativas, cuatro cantares cuya glosa está temáticamente dissociada del villancico? Me refiero a “En la

<sup>30</sup> *CMP*, 363 [446]. Barbieri desconoció su estructura, revelada por la música. El segundo verso proviene sin duda de un “ma joliette dame”; la fragmentaria glosa es, además, típicamente francesa por su tema.

<sup>31</sup> Lo primero puede haber ocurrido con “Pase el agoa”, “No puedo apartarme”, “Caballero, queráisme dejar”; lo segundo, con “Aunque me vedes”, “Vi los barcos, madre”, “Pisá, amigo, el polvillo”. Abajo, nota 34, apunto otra posible explicación de ese fenómeno.

huerta nace la rosa" (*Antol.*, 356), "Mor Gonçalves", "E se ponerei la mano em vos", "Quien maora ca mi sayo" (*Copil.*, ff. 188 rº, 174 rº, 175 vº). No creo arriesgado suponer que Gil Vicente gustó de esa anarquía conceptual como gustó, por ejemplo, del paralelismo, y que la empleó a manera de recurso estilístico para sugerir la antigüedad y aun corrupción de los cantares que insertaba en su teatro<sup>32</sup>.

He dejado para el final la mención de dos tipos de glosas escasamente representados, pero que tienen visos de haber sido más frecuentes.

§ 40. Uno es la "explicación por análisis", que encuentro en algunas canciones burlescas recogidas por CORREAS:

Tres camisas tengo agora:  
no me llamarán mangajona.

Una tengo en el telar,  
otra tengo dada a hilar,  
y otra que me hacen agora:  
no me llamarán mangajona (p. 488b).

Muy parecida a ésta es "Aunque me veis que descalza vengo" (p. 72b) —hay otra versión en la tercera jornada (de Rojas Zorrilla) de la comedia *La Baltasara*, compuesta por tres ingenios—, y el esquema reaparece en "Niña, si quieres ventura" y "Aunque soy viejo y cansado" (pp. 338b, 73b).

§ 41. El otro es la glosa en estilo directo después de un villancico del tipo de los examinados en el § 37. Aquí entran tres glosas que comienzan con una fórmula típica del romancero:

¿Dólos mi amores, dólos,  
dónde los iré a buscar?

*Dígame tú, el marinero,*  
que Dios te guarde de mal,  
¿si los viste a mis amores,  
si los viste allá pasar? (*Praga*, 5, estrs. 5, 8 y 9);

"Puse mis amores / en Fernandico", "Si el pastorcico es nuevo" (*Antol.*, 93 y 104)<sup>33</sup>. Y entran dos glosas que no parecen tener para-

<sup>32</sup> Sobre "Quien maora ca mi sayo" cf. mi nota en *NRFH*, 11 (1957), 386-391 (no mencioné ahí la posibilidad de que Gil Vicente usara conscientemente una glosa disociada del villancico).—Parece, pues, que el estudio de las glosas nos permite distinguir ciertos procedimientos seguidos por el dramaturgo portugués en su recreación de cantares populares. Ya hemos visto también (§§ 11 y 15) cómo varía los sistemas de desarrollo. No deja de ser notable, asimismo, la ausencia de glosas con despliegue; la única vez que emplea la técnica, en un cantar de circunstancias ("Par Deos bem andou Castela...", *Copil.*, f. 164 vº), tiene buen cuidado de variarla (cf. *ASENSIO, Poética y realidad*, 174-175).

<sup>33</sup> En estos dos cantares el nexo entre villancico y glosa se reduce, respectivamente, a la mención de Fernandico y del pastorcico.

lelo: la de "Ésta sí que es siega de vida" (*Antol.*, 445), que podría ser de Lope, y la de "Las mis penas, madre" (*Antol.*, 26), totalmente disociada del villancico.

#### LA "GLOSA" ES EL NÚCLEO DE LA COMPOSICIÓN (APÉNDICE)

§ 42. Lo que desconcierta en los cantares citados en los §§ 38 y 39 es que por la índole de los villancicos esperaríamos verlos explicados en las glosas narrativas que los acompañan: cosa que no ocurre. Hay, en cambio, algunos villancicos con glosa narrativa que, por su naturaleza, no son explicables, porque no hacen más que presentarnos un paisaje o unos personajes. En esos casos la glosa nos refiere lo ocurrido en él o con ellos. Nos dicen qué pasó "dentro en Ávila" o "so la mimbrereta" o en "la sierra alta y áspera de sobir" (*Antol.*, 38, 400, 410); de haber sido más completa la canción de las "cañas de amor" (G. VICENTE, *Copil.*, f. 217 vº), quizás nos hubiera contado una aventura ocurrida entre ellas. Del "niño chequito, bonito" sabemos que su agüela le vistió fajueta; de "los dos amores", que "ambos vuelven el agua clara" (*Antol.*, 366 y 28).

§ 43. Aquí es evidente que la glosa nos está diciendo mucho más que el villancico; de modo que, aunque estructural y musicalmente sigue sujeta al cantar inicial, por su contenido adquiere un rango dominante. Más aún lo adquiere cuando es ella la que da y desarrolla el tema de la canción, mientras que el villancico, desprovisto de significado, queda reducido a mero estribillo rítmico-musical. Alguna vez repite como un eco cierto elemento de la canción:

Teresica hermana  
de la fariririrá,  
hermana Teresá.

—Teresica hermana,  
si a ti pluguiese,  
una noche sola  
contigo durmiese.  
De la faririrunfá,  
hermana Teresá.

—Una noche sola  
yo bien dormiría,  
mas tengo gran miedo  
que me perdería.  
De la fariririrá,  
hermana Teresá

(FUENLLANA, ff. 139 vº-140 rº; cf. *Upsala*, 36). Lo mismo el "Ño, ño, ño..." del cantarcillo vicentino (*Copil.*, f. 15 vº) y, hasta cierto punto, el "Por beber, comadre" de *Antol.*, 59. Otras veces la frase

elemental del estribillo —acompañada o no de sílabas sin sentido— sólo se relaciona vagamente con el texto: “Ábalas, ábalas, ala” (*Antol.*, 386: la “frol y la gala” son sin duda las serranas), “Anda, amor, anda” (*Antol.*, 183: referencia al baile), “Chapirón de la reina” (*Antol.*, 281: el rey), “Sol, sol, gi, gi, a, b, c” (*Antol.*, 54: enamoramiento; corrija: “Iba a ver, mi madre”). O no parece haber relación alguna: “Tibi, ribi, rabo”, “Pinguele, respingüete”, “Falalalanlera / de la guarda riera” (*Antol.*, 388, 23, 148). No faltan casos de estribillo puramente rítmico y onomatopéyico:

Dongolondrón con dongolondrera.

Por el camino de Otera  
rosas coge en la rosera.

Dongolondrón con dongolondrera

(CAMÕES, *Amphytriões*, II, 5), o, análogamente, “Al drongolondrón, mozas” (ROMEU, *Poes. pop.*, 2).

§ 44. De elemento que determina la estructura de las estrofas (despliegue), su estilo, tono y métrica (despliegue, desarrollo; glosa complementaria), su contenido (glosa explicativa), el villancico ha pasado a ser mero apéndice de una o más estrofas que *son* la canción y que, por lo tanto, no son ya “glosa”. En esta categoría entran los romances o romancillos con estribillo, como “So el encima” (*Antol.*, 53) y “Díndirin, díndirin dindirindaina” (*CMP*, 359 [445]), o las endechas de “Los comendadores”, de “Señor Gómez Arias” (*Antol.*, 8, 385), de “Casamonte alegre” (cf. *NRFH*, 12, 1958, pp. 200-201, nota 8) y, en general, todas las canciones compuestas de muchas estrofas que relatan una historia (a menudo humorística): “La zorrilla con el gallo”, “Si habrá en este baldrés”, “Pero González” (*CMP*, 348 [442], 179 [415] y 387 [449]), “Perdí la mi rueca” (*Antol.*, 62)<sup>34</sup>. El estribillo de estos cantares suele constituir una como condensación lírica del relato; además de su función rítmica y musical, desempeña entonces una función poética.

Conviene, para terminar, hacer una aclaración. Si muchas de las glosas mencionadas en este trabajo parecen cómpletas, perfectamente “redondas”, en otras es concebible un desarrollo más amplio. Varios cantares en que ahora vemos un villancico ampliado o explicado por una breve glosa pudieron ser originalmente largos relatos con estribillo intercalado, a manera de apoyo, entre estrofa y estrofa.

<sup>34</sup> En este grupo podrían incluirse también algunos cantares con “glosa narrativa no explicativa” mencionados en el § 39, suponiendo que su glosa se nos conserva en estado fragmentario (cf. nota 31). La disociación entre villancico y glosa se debería entonces al hecho de que, dentro de un texto extenso, el cantarillo tiene escasa importancia conceptual, puesto que —ya lo hemos visto— sólo está destinado a marcar una pausa entre estrofa y estrofa.

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS<sup>35</sup>

- (A la gala, a la gala: Sánchez de Bada-  
joz: 42)
- A la viña, viñadores (Lope de Vega), *Do*  
17, 23
- A mi puerta nace una fonte (*Cantares*),  
*De* 6, 8
- A mí seguem os dous açores (G. Vicente),  
*Do* 11, 25
- Abaja los ojos, casada (J. Vásquez), *De* 6,  
\*nota 16
- (Ábalas, ábalas, ala: Horozco: 43)
- Abillat me trobarás (*Canc. Ixar*), *Do* \*13,  
25
- Agora que sé d'amor (J. Vásquez), *De*  
\*4
- Agora que soy niña (J. Vásquez), *Do*  
16, 24
- Agora viniese un viento (L. Milán), *De*  
2, 3
- Al alba venid, buen amigo (*CMP*), *Do*  
\*21, 24
- (Al drongolondrón, mozas: P.A. Vila: 43)
- Al tu amor, Juanica (*Cartapacios*), *C* 28
- Alabásteiros, caballero (baile anón.), *Do*  
13, 23, 25
- Alta estaba la peña (*Upsala*), *De* 2, 3, no-  
ta 10
- Amor falso, amor falso (J. Vásquez), *Do*  
15
- (Anda, amor, anda: *Silva de 156r*: 43)
- Apartar-me-háo de vos (G. Vicente), *E* 35
- Aquella mora garrida (*CMP*), *C* 30
- Aquellas sierras, madre (Pisador), *Do* 16,  
25
- Aquí no liay (Castillejo), *C* 30
- Ardé, corazón, ardé (Narváez), *E* 35
- Aunque me vedes (*Cantares*), *N* 39, no-  
ta 31
- Aunque me veis que descalza vengo (*Co-  
rreas*), 40
- Aunque soy viejo y cansado (*Correas*), 40
- Ay, luna que reluces (*Upsala*), *Do* \*20,  
nota 21
- Ay, luna que reluces (*Pisa*), cf. Luna
- Ay, que non era (*CMP*), *E* 37
- Blanca estáis, colorada (G. Vicente), *N*  
38
- Buen amor, no me deis guerra (*CMP*),  
*Do* notas 5 y 22
- Buscad, buen amor (J. Vásquez), *E* \*36
- Caballero, queráisme dejar (J. Vásquez),  
*N* 39, nota 31
- (Canas do amor, canas: G. Vicente: 42)
- (Casamonte alegre: pl. s.: 44)
- Cervatica, que no me la vuelvas (ms.), *Do*  
\*21, 25
- Cobarde caballero (J. Vásquez), *C* 31,  
\*nota 27
- Con qué la lavaré (*Upsala*), *C* 31
- Corten espadas afiladas (Valderrábano),  
*E* 37
- Cuál es la niña (G. Vicente), *E* 37
- Cuándo saldréis (*Romancero gral.*), *E* 37
- (Chapirón de la reina: Covarrubias: 43)
- Dame el camisón, Juanilla (S. de Bada-  
joz), *Do* \*19, 24, nota 20
- D'aquel pastor de la sierra (J. Vásquez),  
*Do* 11
- De dónde venís, amores (J. Vásquez), *Do*  
11, 24
- De las dos hermanas, dose (J. Vásquez),  
*Do* 14
- De los álamos vengo, madre (J. Vásquez),  
*Do*, \*p. 302, \*19, 25, notas 2 y 20
- De Monzón venía el mozo (*CMP*), *Do* 11
- Decilde al caballero (*Upsala*), *De* 5, notas  
14 y \*16
- Del rosál vengo, mi madre (G. Vicente),  
*E* 34
- Dentro en el vergel (*CMP*), *E* 37, nota 5
- Descendid al valle, la niña (J. Vásquez),  
*Do* 20
- Desciendo al valle, niña (*CMP*), *De* 6, 8
- Di qué tienes, la Catalineta (baile anón.),  
*Do* 17
- Dicen a mí que los amores he (*Upsala*),  
*De* \*6, 7
- Dícenme qu'el amor no fiere (*Cantares*),  
*De* \*1
- Dícenme que tengo amiga (*Cantares*), *Do*  
\*14, 25
- (Díndirin, díndirin, díndirindaína: *CMP*:  
44)
- Dó va la niña (*Pisa*), *E* 37
- Dólos mis amores, dólos (*Praga*), \*41
- Donde vñdes, filha (G. Vicente), *C* 31
- (Dongolondrón con dongolondrera: Ca-  
mões: \*43)
- E se poneré la mano em vos (G. Vicen-  
te), *N* 39

<sup>35</sup> Después del primer verso del villancico indico la fuente de la versión citada; en seguida, con una sigla, el grupo en que ha quedado clasificada la glosa (*De*: despliegue, *Do*: desarrollo, *C*: glosa complementaria, *E*: glosa explicativa, *N*: glosa narrativa no explicativa; entre paréntesis: los textos mencionados en el Apéndice). Los números que figuran a continuación son los de los párrafos respectivos (a menos que lleven la indicación "nota" o "p."); tienen asterisco cuando el cantar aparece ahí citado íntegra o parcialmente.

- El amor que me bien quiere (CMP), Do 11
- El que amores no sirve (Cantares), E 37 (En Ávila, mis ojos: CMP: 42, nota 22)
- En clavell, si:m'ajut Déu (Canc. Ixar), Do \*11, 25
- En la fuente del rosel (J. Vásquez), Do 20
- En la huerta nace la rosa (G. Vicente), N 39
- En Valladolid, damas (Rojas Zorrilla), Do 15, 25, \*nota 18
- Encima del puerto (Cantares), De 4, nota 16
- Enojástesos, señora (Cantares), De 2, 3
- Entra mayo y sale abril (CMP), Do 21
- Esta noche le mataron (Lope de Vega?), Do, \*16, 25, 26, nota 19
- Ésta sí que es siega de vida (Lope de Vega), 41
- Estánse dos hermanas (G. Vicente), N 38
- Este é maio, o maio é este (G. Vicente), Do 19, 24
- Este niño se lleva la flor (Lope de Vega), Do 17
- (Falalalanlera: Upsala: 43)
- Gentil caballero (Mudarra), C \*30
- Gritos daba la morenica (Esteban Daza), E 34
- Gritos daban en aquella sierra (CMP), De 6, \*nota 16
- Hávalas, cf. Ábalas
- Ja não quer minha senhora (G. Vicente), E 37
- La cansó que n'haveu dita (ms.), Do 13 (La sierra es alta: Padilla: 42)
- (La zorrilla con el gallo: CMP: 44)
- Labradorcico amigo (Cantares), E 35
- Las mis penas, madre (CMP), 41
- Levantóse un viento (Correas), Do 22 (Los comendadores: ms.: 44)
- Luna que reluces (Romancero gral.), De 2, 3
- Llamáisme villana (J. Vásquez), E \*35
- Lllaman a Teresica (Upsala), Do 22
- Mal haya quien los envuelve (G. Vicente), N 38
- Malferida va la garza (G. Vicente), E \*34, nota 28
- (Mano a mano los dos amores: CMP: 42)
- Meu naranjedo non ten fruta (CMP), De \*6
- Mi ventura, el caballero (CMP), C 31 (Mimbrera, amigo: Lope de Rueda: 42)
- Miño amor, dexistes «¡ay!» (CMP), Do 11, nota 5
- Mira, Juan, lo que te dije (E. Daza), Do \*15, 25
- Mis ojuelos, madre (Cantares), Do 15, 18, 25
- Mor Gonçalves (G. Vicente), N 39
- Morenica m'era yo (J. Vásquez), De nota 15
- Não me firais, madre (G. Vicente), C \*29, nota 25
- Niña, si quieres ventura (Correas), 40
- Niña y viña, peral y habar (Canc. Colombina), N 38
- No me firáis, madre (J. Vásquez), E 36, nota 25
- No me habléis, conde (J. Vásquez), C 28
- No me las enseñes más (S. de Badajoz), E 35
- No me llaméis "sega la herba" (J. Vásquez), E \*33, 35
- No pueden dormir mis ojos (CMP), N 38, nota 5
- No puedo apartarme (J. Vásquez), N \*39, nota 31
- No querades, fija (CMP), E 35
- No sé qué me bulle (J. Vásquez), Do 22
- No tengo cabellos, madre (J. Vásquez), De 2, 3
- No:us cal per açi passar (Canc. Ixar), Do 13
- Non votéis a mi nina fora (baile anón., ms.), C \*28, nota 24
- (Ño, ño, ño, ño, ño: G. Vicente: 43)
- Ojos morenos (J. Vásquez), Do 15, \*nota 18
- Olvidar quiero mis amores (Cantares), E \*37
- Pase el agoa (CMP), N \*39, notas 30, 31
- Paséisme ahor'allá, serrana (CMP), Do 19, 23, nota 21
- Peinadita traigo mi greña (ms.), E 34 (Perdí la mi rueca: CMP: 44, nota 22)
- Perdida teño la color (Milán), Do 14
- Perdida traigo la color (J. Vásquez), E 34 (Pero González: CMP: 44)
- (Pinguele, respingüete: Canc. Colombina: 43)
- Pisá, amigo, el polvillo (ms.), N 39, nota 31
- Poder tenéis vos, señora (Cantares), De 2 \*3
- Por amores lo maldijo (J. Vásquez), C 29
- Por mi vida, madre (J. Vásquez), E 37 (Por beber, comadre: CMP: 43)
- Por qué me besó Perico (J. Vásquez), C 31
- Por un pajecillo (Romancero Brancacciana), Do 11, 24
- Por una vez que mis ojos alcé (J. Vásquez), C \*31
- Por vida de mis ojos (J. Vásquez), Do \*p. 302, 16, 24
- Por vos mal me viene (CMP), Do 11, 25
- Pues bien, ¡para ésta! (CMP), C 30, \*nota 26

- Pues que no me queréis amar (*Cantares*), *Do* 14, 24
- Puse mis amores (J. Vázquez), 41, nota 33
- Quando aqui chove e neva (G. Vicente), *N* \*38
- Que de noche le mataron (Lope de Vega), *C* \*26, 27, 28
- Qué hermosa caravela (G. Vicente), *N* 38
- Qu[é] habrá sido mi marido (Correas), *E* 37
- Que no me desnudéis (J. Vázquez), *C* 31
- Que non sé filar (*Canc. de la Colombina*), *E* 37
- Qué razón podéis tener (J. Vázquez), *E* 35
- Que si viene la noche (Tirso de Molina), *De* 2, 3
- Que ya as doncelas de León (Tirso), *E* 34
- Que yo, mi madre, yo (J. Vázquez), *E* 37
- Quem é a desposada (G. Vicente), *C* 30
- Quien amores ten (L. Milán), *De* 4, \*nota 13
- Quien amores tiene (J. Vázquez), *De* \*5, 7, nota 14
- Quien bien hila (ms.) *De* 2, 3, \*nota 16
- Quién maora ca mi sayo (G. Vicente), *N* 39, nota 32
- Quien tal árbol pone (*CMP*), *De* 2, 3, \*nota 16
- Quién vos había de llevar (*CMP*), *Do* 22
- Quiero dormir y no puedo (Fuenllana), *E* 37
- Rodrigo Martínez (*CMP*), *Do* 16, 25, nota 22
- Romero verde (Lope de Vega), *De* 2
- Salga la luna, el caballero (J. Vázquez), *De* \*6, 7
- Salteóme la serrana (Vélez de Guevara), *De* 6, 7, 8
- Sañosa está la niña (G. Vicente), *Do* 15 (Señor Gómez Arias: Horozco: 44, nota 22)
- Señora la de Galgueros (ms.), *De* 5
- Si dormís, doncella (G. Vicente), *C* 28
- Si el pastorcico es nuevo (J. Vázquez), 41, nota 33
- (Si habrá en este baldrés: *CMP*: 44)
- Si lo dicen, digan (*CMP*), *E* 36
- Si los pastores han amores (*Cantares*), *De* 2, 3
- Si me llaman, a mí llaman (J. Vázquez), *E* 37
- Si merendares, comadres (Tirso), *Do* 17
- Si nos dais posada (baile anón.), *De* 5, \*nota 16
- Si viesse e me levasse (Mudarra), *Do* 11 (So el encina, encina: *CMP*: 44)
- Sobre mí armávão guerra (G. Vicente), *Do* 11, 23
- (Sol, sol, gi, gi, a, b, c: *CMP*: 43)
- Solo, solo (Cárceles), *C*, \*31, 32
- Tales olios como los vosos (J. Vázquez), *Do* 19, 24
- (Teresica hermana: Fuenllana: \*43, nota 22)
- (Tibi, ribi, rabo: B. Palau: 43)
- Tres camisas tengo agora (Correas), \*40
- Tres morillas m'enamoran (*CMP*), *C* 28, nota 22
- Una senyora que açi ha (ms.), *Do* 11, 23
- Vanse mis amores, madre (G. Vicente), *N* 38
- Vayámonos ambos (G. Vicente), *C* 30
- Vi los barcos, madre (*Upsala*), *N* 39, nota 31
- Volava la pega y vaise (G. Vicente), *Do* 15
- Volvido nos han, volvido (G. Vicente), *E* 37
- Vos me matastes (J. Vázquez), *E* 35
- Y la mi cinta dorada (Narváez), *Do* \*22
- Ya florecen los árboles, Juan (J. Vázquez), *Do* 11, 23, nota 17

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.