

En conclusión se puede afirmar que en la ciudad de México la vibrante múltiple se asibila menos que la vibrante simple, pero, claro está, mientras que ésta se asibila casi exclusivamente en posición final absoluta, aquélla puede realizarse como [rr] en cualquier posición. Sobre esto se podría argumentar que debido a que la combinación /s/ + /rr/ favorece la asibilación, en los demás contextos se trataría de una extensión de un hábito articulatorio preexistente. En realidad, de los 496 casos de [rr], 168, o sea 33.8%, son de /s/ + /rr/, porcentaje que no creo suficientemente alto para justificar tal hipótesis. Quizá sería más aceptable proponer que, dada la combinación /s/ + /rr/, las probabilidades de [rr] son altas. En efecto, de 308 casos de /s/ + /rr/, 168, o sea 54.8%, se pronunciaron con la asibilada, que, vista así, es articulación mayoritaria.

Aun así, sin embargo, la variante vibrante es más común que la asibilada. Pero en vista de que ésta es más común para la /x/ simple, no ha de descartarse la posibilidad de que en un futuro más o menos cercano la vibrante pase a ser una articulación minoritaria destinada a desaparecer. Notamos, en efecto, que la [rr] es común entre mujeres de cualquier grupo y entre algunos hombres. Cabe subrayar, además, que la asibilación es socialmente aceptada por la clase alta y, por consiguiente, común entre la media. Con estas consideraciones creo que se puede proyectar la asibilada hacia el futuro y afirmar que irá adquiriendo más popularidad debido al impulso recibido por las mujeres de todas las edades y grupos socioeconómicos, por la clase media de ambos sexos, y con el consentimiento tácito de los hombres de la clase alta.

GIORGIO PERISSINOTTO

State University of New York  
at Stony Brook

## UN RASGO ESTILÍSTICO DEL ROMANCERO Y DE LA LÍRICA POPULAR

Si hojemos un moderno cancionero de lírica popular, encontraremos muchas coplas enumerativas construidas sobre el siguiente esquema: una cuarteta en que se contienen tres elementos, los dos primeros desarrollados cada uno en un verso y el último en dos:

Para San Juan son las rosas,  
para San Pedro los ramos,  
pa el bendito San Antonio  
los claveles encarnados.

(Burgos: GIL-II, p. 52)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> He aquí las abreviaturas empleadas:

CATALÁN: DIEGO CATALÁN, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, 2 ts., Madrid, 1969.

CÓRDOVA: SIXTO CÓRDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 ts., Santander, 1947.

Si el cancionero contiene además romances y romancillos recogidos de la tradición oral, encontraremos la misma construcción en muchos de ellos:

Constanza amasaba, — Lucía cernía,  
y la más pequeña — agua les traía.

(M. PELAYO, p. 287).

La Virgen, como es tan buena, — no ha cogido más que tres:  
una se la dio a su niño — y otra se la dio a José,  
otra se quedó en la mano — para la Virgen oler.

(*Ibid.*, p. 304).

Es posible que pensemos que esta manera particular de construir cuartetas es común a toda la poesía tradicional española, y, si somos curiosos, la buscaremos en el Romancero viejo y la hallaremos en la primera gran colección de romances impresa en el siglo xvi:

Los cristianos echan juncia — y los moros arrayán;  
los judíos echan eneas, — por la fiesta más honrar.

(*Canc. de romances sin año*, f. 100).

Tres Cortes armara el rey, — todas tres a una sazón:  
las unas armara en Burgos, — las otras armó en León,  
las otras armó en Toledo, — donde los hidalgos son.

(*Ibid.*, f. 160).

COSSÍO: JOSÉ MARÍA DE COSSÍO y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña*, 2 ts., Santander, 1933.

DÍAZ: Colección manuscrita de canciones y coplas sueltas recogidas entre los españoles residentes en México por Mercedes Díaz Roig.

FRENK: MARGIT FRENK ALATORRE, *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, México, 1966.

GIL-I: BONIFACIO GIL, *Cancionero popular de Extremadura*, 2 ts., Badajoz, 1931-1956.

GIL-II: BONIFACIO GIL, *Cancionero del campo*, Madrid, 1966.

MARAZUELA: AGAPITO MARAZUELA, *Cancionero segoviano*, Segovia, 1964.

M. PELAYO: MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, Suplemento a WOLF, en *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. Madrid, 1945, t. 9.

R. MARÍN: FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles*, 5 ts., Madrid, 1951.

SCHINDLER: KURT SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941.

TORNER: EDUARDO M. TORNER, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, 2ª ed., Madrid, 1971.

VERGARA: GABRIEL MARÍA VERGARA, *Cantares populares recogidos en la provincia de Guadalajara*, Madrid, 1932.

WOLF: F. WOLF y C. HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, en Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. 8.

En la elaboración de este trabajo se han utilizado además las siguientes obras: MANUEL ALVAR, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, 1966; MARIANO D. BERRUETA, *Del cancionero leonés*, León, 1941; PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO, *Cancionero musical popular manchego*, Madrid, 1951; MANUEL FERNÁNDEZ y FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, *Folk-lore leonés*, Madrid, 1931; MANUEL GARCÍA MATOS, MARIUS SCHNEIDER y JOSÉ ROMEU FIGUERAS, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 3 ts., Madrid, 1951-1960; FEDERICO OLMEDA, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, 1903; ANTONIO PUIG CAMPILLO, *Cancionero popular de Cartagena*, Cartagena, 1953; EDGARDO ROMERA, *Cancionero andaluz*, Buenos Aires, 1961.

Si nos remontamos a la épica, veremos algo muy parecido en ciertos pasajes del *Poema del Cid*, como en éste (vs. 625-626):

Mucho pesa a los de Teca e a los de Terror non plaze,  
e a los de Calatayuth sabet, pesando va.

Donde no encontramos nuestra fórmula es en la lírica popular de la Edad Media y del Renacimiento<sup>2</sup>.

Puede ser que deduzcamos de todo lo anterior que este esquema tiene su remoto origen en la épica, que se regularizó y adquirió su forma definitiva en el Romancero y que, probablemente, pasó a la lírica popular moderna a través de los romances de la tradición oral; y quizás en esto no anduviéramos muy descaminados.

El esquema que nos ocupa no es sino una manifestación particular de un procedimiento ampliamente utilizado en la poesía épica, en el Romancero y en la lírica peninsulares: la enumeración. Y me parece muy probable que la abundancia con que esa manifestación particular se presenta a partir del Romancero esté ligada al hecho de que con gran frecuencia las enumeraciones constan de tres elementos.

El tres y el siete son, como es sabido, los dos números que más aparecen en la literatura tradicional. El primero de ellos se nos presenta a menudo descompuesto en sus unidades. Cuando el autor de un romance o de una versión de romance, empujado por la fuerza de la tradición, toma el número tres (tres hijos, tres caballeros, tres heridas, tres ciudades, etc.) y quiere desarrollarlo —porque así conviene al desenvolvimiento de su poema o por el simple gusto de bordar sobre un motivo<sup>3</sup>—, puede hacerlo fundamentalmente de dos maneras: 1) desarrolla cada elemento en dos versos (o hemistiquios) octosilábicos, en forma simétrica y equilibrada:

Un rey tenía tres hijos, — todos tres los maldecía:  
uno se le volvió perro, — que en cadenas lo tenía,  
otro se le volvió moro, — moro de la morería,  
y otro se le volvió ciervo, — ciervo de la ciervería.

(CATALÁN, núm. 68).

<sup>2</sup> Como han mostrado recientes investigaciones, hay una clara separación entre la tradición de la lírica popular antigua y la de la lírica popular moderna. Cf. MARGIT FRENK ALATORRE, "De la seguidilla antigua a la moderna", en *Collected studies in honor of Americo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965, pp. 97-107. En el repertorio del siglo XVI sólo encontramos algunas coplas enumerativas como: "De las frutas, la manzana, / de las aves, la perdiz, / de las colores, la grana, / de las damas, la Beatriz" (FRENK, núm. 66) o aun "Estella, la bella, / Pamplona, la bona, / Olite y Tafalla, / la flor de Navarra" (en los refraneros de Pero Vallés, Hernán Núñez y Correas), que se parecen a coplas actuales construidas sobre el esquema que nos ocupa: cf. "Para tomates, Jadraque, / para agua, el río Tajo, / para muchachas bonitas, / las de Gár-goles de Abajo" (Guadalajara: VERGARA, p. 62).

<sup>3</sup> A veces ese desarrollo comunica datos indispensables para la narración: cuáles son las tres cabezas que la princesa mora le pide a Calaiños (las de los tres héroes

O bien, 2) desarrolla cada elemento en un solo verso:

Tres hijuelos había el rey, — tres hijuelos, que no más;  
por enojo que hubo de ellos — todos maldito los ha:  
el uno se tornó ciervo, — el otro se tornó can,  
el otro se tornó moro, . . .

(WOLF, núm. 147).

Aquí ha quedado un verso suelto <sup>4</sup>, que hay que completar con otro; y según las leyes de composición de los romances, ese otro verso, que llevará la rima, debe formar una unidad semántica con el que le precede <sup>5</sup>; esto se logra desarrollando o ampliando el último de los tres elementos de la enumeración. De tal "añadido" resulta, creo yo, el esquema a que me estoy refiriendo.

O sea que este esquema nació íntimamente ligado a un motivo temático (el número tres), pero quedó a la vez condicionado por las leyes de composición poética del Romancero. Veremos después cómo la mutua influencia entre forma y contenido se sigue manifestando en la lírica popular y ha producido ahí variaciones sobre el mismo esquema.

#### MODALIDADES DEL ESQUEMA

El número tres siempre está, pues, en la base de la forma que nos ocupa. Unas veces está explícito en el romance, como en el ejemplo que acabamos de ver o en

Muerto me han tres caballeros, — de que mucho me ha pesado:  
el uno era tío mío, — el otro mi primo hermano,  
y el otro es un pajecico, — de los míos más preciado.

(WOLF, núm. 82).

más famosos de la corte de Carlomagno): "...la una es de Oliveros, — la otra de Don Roldán, / la otra del esforzado — Reinaldos de Montalván" (WOLF, núm. 193). Otras veces la enumeración es más bien ornamental, como cuando se nos dice de qué metal son los cascabeles que lleva el caballo del conde Claros: "los ciento eran de oro — y los ciento de metal, / y los ciento son de plata, — por los sones concordar" (WOLF, núm. 190). A su vez, estos elementos ornamentales pueden quedar enlazados con el tema central: de las doncellas de doña Alda "las ciento hilaban oro, — las ciento tejen cendal, / las ciento tañen instrumentos — para doña Alda holgar"; y estos instrumentos son los que inducen el sueño profético de doña Alda, tema del romance (WOLF, núm. 184). Las fronteras entre lo indispensable y lo no indispensable son borrosas, y lo no indispensable no necesariamente es superfluo; nada lo es en la obra de arte, y mucho menos dentro de un género como el romance, donde el "adorno" suele tener tanta importancia como el relato de acontecimientos.

<sup>4</sup> Sigo a Menéndez Pidal en su teoría de que el verso del romance es el verso largo, de 16 sílabas, dividido en dos hemistiquios. Pero, ya que aquí estaré comparando los romances con las composiciones líricas, he creído conveniente uniformar el vocabulario y hablar de *verso* lo mismo para el octosílabo de la copla que para el del romance.

<sup>5</sup> Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, t. 1, Madrid, 1953, pp. 92-94.

Otras veces encontramos un nombre colectivo (la gente, los pastores, damas y doncellas, etc.), que se despliega de idéntica manera en tres elementos:

Mañanita de los Reyes, — la primer fiesta del año,  
cuando *damas* y *doncellas* — al rey piden aguinaldo:  
unas le pedían seda, — otras el fino brocado,  
otras le piden mercedes — para sus enamorados.

(M. PELAYO, p. 188).

Pero puede haber también una enumeración triple sin ningún antecedente:

...y pasándolos el conde, — corría fortuna en la mar:  
perdió doscientos navíos, — cien galeras de remar,  
y toda la gente suya, — si no cuatro mil no más.

(WOLF, núm. 2) <sup>6</sup>.

Fácilmente se descubren aquí dos modalidades distintas del esquema: una que combina la enumeración con la distribución (la llamaré "distributiva"), que se da siempre que hay un antecedente global (o el *tres* o un colectivo) y que a menudo adopta la forma "el uno..., el otro..., el otro". La segunda modalidad —sin antecedente— es simplemente "enumerativa" <sup>7</sup>.

Esta última forma es la más abundante en el Romancero (lo mismo en el viejo que en el de la tradición oral moderna) y también en la lírica popular de hoy, donde convive con la modalidad distributiva en sus manifestaciones (con el *tres* explícito y con antecedente colectivo):

Tengo tres cabritinas  
arriba en la montaña:  
una me da la leche,  
una me da la lana,  
y otra me da manteca  
pa toda la semana.

(Asturias: GIL-II, pp. 110 s.).

...aguardando por les noches  
que los *maridos* vinieren.  
Unos venien borrachos,  
otros venien alegres,  
otros decien: "Muchachos,  
vamos matar les muyeres".

(TORNER, p. 7).

<sup>6</sup> Sólo he citado aquí ejemplos de tipo narrativo, pero el esquema se presenta también en pasajes dialogados, ya como respuesta a una pregunta ("—¿Qué castillos son aquéllos?... / —El Alhambra era, señor, — y la otra es la Mezquita", etc.: WOLF, núm. 78), ya como ampliación de la pregunta misma ("—¿De qué te ríes, mora bella, — de qué te ríes, mora linda? / ¿Te ríes de mi caballo, — o te ríes de la silla, / o te ríes de la espada, — que la llevo mal ceñida?": COSSÍO, núm. 204), ya como parte de un diálogo ("—Te daré un rico vino — y también un rico pan, / también una rica seda — para coser y bordar. / —Ni quiero tu rico vino...": SCHINDLER, p. 51).

<sup>7</sup> Cf. también "...vido mucha adarga blanca, — mucho albornoz colorado, / y muchos hierros de lanzas, — que relucían en el campo" (WOLF, núm. 82).

Son tus ojos estrellicas,  
 tus labios miel de panal,  
 y tu cuerpo un capullico  
 que ha nacido en un rosál.

(DÍAZ, núm. 314).

#### FORMAS DE CONSTRUCCIÓN

Tanto en el Romancero viejo y en el de tradición oral como en la lírica moderna el esquema que nos ocupa puede adoptar fundamentalmente tres formas. El factor común es que la construcción se basa en un paralelismo de los tres elementos; este paralelismo es a la vez de contenido y de expresión.

*Primera forma.*—La primera manera de construir la cuarteta consiste en utilizar tres versos paralelos, que presentan cada uno un elemento, y un cuarto verso, que amplía el último elemento mencionado:

...el uno tengo en Guadix — y el otro lo tengo en Baza,  
 y el otro le tengo en Lorca, — esa villa muy nombrada.

(WOLF, núm. 88a).

...que la trancabas el vino, — que la trancabas el pan,  
 que la trancabas la seda — con que solía bordar.

(COSSÍO, núm. 150).

A Cádiz le llaman Cádiz;  
 A la Bahía, Bahía,  
 y al Puerto le llaman Puerto,  
 Puerto de Santa María.

(R. MARÍN, núm. 7916).

El paralelismo entre los tres versos se puede dar, bien por medio de la anáfora, bien mediante una construcción sintáctica idéntica, o bien mediante ambas:

Ya lo oye la pequeña, — ya lo oye la mayor,  
 ya lo oye la mediana...

(COSSÍO, núm. 266).

En el paralelismo sintáctico suele haber elisión de un verbo, ya en un verso, ya en dos:

los ciento eran de oro — y los ciento de metal  
 y los ciento son de plata...

(WOLF, núm. 190).

Santa Ana parió a la Virgen,  
 Santa Isabel a San Juan,  
 y la Virgen parió a Cristo...

(R. MARÍN, núm. 6467).

Caminó con doña Ilena — y también con sus criadas  
y con algunas amigas...

(CATALÁN, núm. 1).

Catalina es el oro,  
Juana, la plata,  
María, la azucena...

(SCHINDLER, núm. 913, música).

El cuarto verso, en esta forma de construcción, nunca es paralelo a los otros tres; como hemos dicho, constituye una especie de añadido para terminar y balancear la cuarteta. Puede ser un complemento de sujeto o un complemento de predicado y puede tomar la forma de una oración subordinada o de una simple aposición.

La libertad relativa de este cuarto verso con respecto a los otros tres se puede ejemplificar claramente si examinamos una cuarteta que se encuentra casi idéntica en diversos romances para expresar una acción que se repite tres veces al día, o sea que se puede considerar una cuarteta-fórmula:

...una por la mañanita, — otra por el medio día,  
otra reza por la tarde — cuando del campo venía.

(*El labrador*: MARAZUELA, p. 372).

La cuarteta aparece casi igual en *La Infantina* (CATALÁN, núm. 91), *Lucas Barroso* (M. PELAYO, p. 299), *Las hijas del conde Flor* (COSSÍO, p. 360) y *La devota* (M. PELAYO, p. 262); se refiere respectivamente al cantar de la culebra, a pelear con los moros y a rezar el rosario. En los tres primeros versos los cambios son insignificantes; el cuarto verso es diferente en todos los romances: "cuando del campo venía", "la que más temor daría", "cuando el sol se trasponía", "mientras el moro venía", "cuando su padre dormía"; es decir que el último verso se libera del formulismo inherente a los otros tres y la cuarteta se completa con un verso elaborado *ex professo* y que tiene que ver muy estrechamente con el tema mismo del romance, con la historia que se está contando <sup>8</sup>.

<sup>8</sup> El labrador reza cuando vuelve del campo, la devota cuando su padre descansa, la cautiva cristiana cuando el moro está ausente; y el guerrero pelea con los infieles antes del anochecer. En cuanto al verso del romance canario que nos habla de la pavorosa culebra ("...una canta por la mañana — y otra canta al mediodía, / otra canta allá a la tarde, — la que más temor daría"), debe ser creación de algún cantor que cambió radicalmente el único verso libre de la cuarteta-fórmula según su gusto personal (en otras versiones canarias del romance la tercera culebra no se distingue mayormente de las otras). Hablo de gusto personal porque este cambio no está condicionado por ninguna necesidad temática; su autor reconoció en el último verso un apéndice que podía reemplazar a su antojo. Del mismo modo, en el romance de *La doncella guerrera*, ya citado, varía el cuarto verso, que se refiere a la hermana mediana. En algunas versiones el "que se está peinando al sol" se convierte en "que es la que lleva la flor" o en "que fue la que contestó".

Con los ejemplos anteriores he tratado de justificar mi creencia de que el cuarto verso del esquema es un "añadido" (porque el origen del esquema está en el desarrollo del número tres). A la vez, ellos parecen mostrar la importancia de la construcción paralelística como factor de conservación. Los versos paralelos (los tres primeros) suelen mantenerse bastante uniformes en las diferentes versiones del romance, probablemente porque el paralelismo les da cohesión, mientras que el cuarto verso, que no es paralelo a los otros, sí cambia.

*Segunda forma.*—La segunda forma que adopta el esquema es la forma que llamaré "totalizadora". Aquí el paralelismo es mucho más completo, puesto que abarca los cuatro versos, pero menos aparente, ya que el tercero y cuarto versos constituyen una unidad sintáctica equivalente a la unidad sintáctica de cada uno de los dos versos anteriores, que suelen ser paralelos:

Unos dicen: "¡Ay, mi primo!", — otros dicen: "¡Ay, mi hermano!",  
el conde Grimaltos dice: — "¡Ay, mi hijo mal logrado!"

(WOLF, núm. 177a).

...con los unos bien cantaba, — con los otros bien reía,  
con el más pequeño de ellos — buenos romances decía.

(Cossío, núm. 14).

Tengo un hermano en el Tercio  
y otro tengo en Regulares,  
y el hermano más pequeño  
preso en Alcalá de Henares.

(Navarra: DÍAZ, núm. 262).

Para lograr que el tercer elemento abarque dos versos, se recurre a una ampliación que puede estar en cualquiera de los dos versos o en ambos, y que puede consistir en un adverbio, un adjetivo, un complemento de nombre e incluso una oración subordinada.

*Tercera forma.*—La tercera es una forma mixta. Aparentemente pertenece al primer grupo, ya que se trata de tres versos paralelos:

...maldiré mi hermosura, — maldiré mi mocedad,  
maldiré aquel triste día — que con vos quise casar.

(WOLF, núm. 164).

...el uno le tomó el pulso, — el otro no habló palabra,  
el tercero fue el que dijo: — "Esta niña está baldada".

(CÓRDOVA, núm. 26).

Cuatro esquinas tiene el horno,  
cuatro la calle mayor,  
cuatro la cama en que duerme  
la prenda que adoro yo.

(Guadalajara: VERGARA, p. 195).



Realmente es también una forma totalizadora, ya que el cuarto verso está integrado al anterior, es el complemento indispensable de lo que se dice en el tercero. Este último verso es, generalmente, una oración subordinada, pero puede ser también un complemento de nombre.

### LÍRICA Y ROMANCERO

Como hemos visto, el esquema enumerativo de tres elementos se presenta bajo dos formas fundamentales: una con el cuarto verso "añadido" y otra con el cuarto verso integrado. La primera muestra un terceto esencial con un cuarto verso-apéndice que el autor se ha visto obligado a añadir (siguiendo las leyes de composición que el género le dicta) con el fin de lograr el equilibrio de la forma poética empleada. La segunda manera, o sea la que se manifiesta en la forma totalizadora, parece indicar una concepción en bloque de toda la estrofa, una conciencia muy neta del cuartetismo y de su unidad intrínseca. Creo que la forma con "añadido" es anterior, que fue la manera inicial del esquema, en una época en que no había una clara idea de la estrofa. Es muy significativo que el 80% de los esquemas de este tipo que aparecen en el Romancero viejo estén contruidos en la primera forma y que en la lírica popular los porcentajes se inviertan y la forma totalizadora alcance un 73%<sup>9</sup>. Es porque en la lírica moderna la independencia de la cuarteta es un hecho innegable, y la estrofa se concibe de una pieza, aun con un molde como el que nos ocupa, contruido originalmente de distinta manera. En el Romancero de tradición oral los porcentajes se equilibran: la tendencia al cuartetismo nos da cuartetos totalizadores, pero la fuerza de la forma original todavía se manifiesta, y así hay un equilibrio entre conservación y renovación.

Una cuestión interesante, que surge de las conclusiones a que hemos llegado a propósito de este esquema, es precisamente la de la concreción de la lírica frente a la "fluidéz" del Romancero. El Romancero se puede permitir el lujo de tener una cuarteta con un verso superfluo, como el cuarto del esquema en su primera forma, porque el poeta dispone de muchos versos para desarrollar el tema de su poema y porque el género mismo al cual se ajusta le traza, no una línea recta de desarrollo, sino un sendero sinuoso lleno de meandros, en donde puede manifestarse su capacidad descriptiva, plástica o lírica. Así el esquema con el cuarto verso libre encaja perfectamente en el espíritu mismo de composición del romance. La forma totalizadora, ya se ha dicho, está más de acuerdo con una forma poética como la copla, que sólo dispone de cuatro versos para expresar una idea. Es muy lógico que pudiendo elegir entre las dos formas emanadas del Romancero, la lírica escoja preferentemente la segunda, que conviene mucho más a la economía esencial del género.

Por otra parte, en la lírica actual el esquema que nos ocupa presenta pequeñas variaciones y refinamientos. Hay coplas con encadenamiento,

<sup>9</sup> Estos porcentajes se basan en el análisis de las colecciones de textos registradas en la nota 1.

con rima interna, con repetición de una palabra en el interior de un verso:

En Cartagena hay un templo,  
 en el templo hay un altar,  
 en el altar una Virgen  
 madre de la Caridad.

(PUIG, *op. cit.*, en nota 1, p. 167).

Del olivo me retiro,  
 del esparto yo me aparto,  
 del sarmiento, me arrepiento  
 de haberte querido tanto.

(Andalucía: DÍAZ, núm. 1571).

Tengo una pena, una pena,  
 tengo un dolor, un dolor,  
 tengo una puñaladita  
 en medio del corazón.

(Segovia: MARAZUELA, p. 400).

Otras coplas juegan con el *si* condicional o con la negación:

Si me divierto, soy tuno;  
 si bebo vino, borracho;  
 si voy a misa de once,  
 me dicen que soy beato.

(R. MARÍN, núm. 7038).

No hay pueblo como mi pueblo  
 ni patria como mi patria,  
 ni cocido más sabroso  
 que el que se guisa en mi casa.

(Santander: CÓRDOVA, t. 3, p. 206).

Se encuentran asimismo encabalgamientos, algunos muy violentos, como:

A la luna tiro perlas  
 y al sol dorado jazmines,  
 y a mi moreno cadenas  
 de amor pa que no me olvide.

(R. MARÍN, núm. 2648).

También es frecuente la inversión sintáctica:

San Agustín está en Fuentes,  
 San Macario, en Valdesaz;

subiendo la cuesta arriba,  
en Trijueque está San Blas.

(Guadalajara: VERGARA, p. 44).

Y hay muchas construcciones con verbos diferentes pero de análogo valor semántico (*me llaman, me ponen, me bautizan*) o con paráfrasis para uno de los sustantivos (*el que bautiza, el que tiene las llaves, etc.*).

Todo esto no son sino manifestaciones de una mayor libertad en la composición, de mayor docilidad y menor rigidez en la utilización de moldes y de temas. En la lírica el esquema que nos ocupa suele incorporar procedimientos variados que no le pertenecían originalmente, aunque sí pertenecen al acervo folklórico tradicional de la lírica española. Esta apertura ha permitido el desarrollo de una variedad peculiar del molde que estamos estudiando:

#### EL ESQUEMA COMPARATIVO

Es posible que la formación de lo que he llamado "esquema comparativo" tenga que ver con la importancia que ha ido adquiriendo la tercera unidad de la trilogía. Este especial relieve puede observarse en muchas coplas, como en la siguiente, que enumera elementos de la misma naturaleza:

Para cantar, viva Pravia,  
para bailar, Cudillero,  
para trabajar el campo  
vivan las de junto a Oviedo.

(Asturias: TORNER, p. 96).

O en esta otra, que contiene elementos del mismo orden:

La guitarra es de plata,  
las cuerdas, de oro,  
y el que la está tocando  
vale un tesoro.

(R. MARÍN, núm. 6921).

Aquí hay un paso de lo impersonal a lo personal. En la copla siguiente vemos cómo este paso va de lo general a lo particular y ya presenta una comparación más clara:

Los presos cuentan los días,  
los presidiarios los años,  
y yo cuento, vida mía,  
las horas que no te hablo.

(*Ibid.*, núm. 2555).

La comparación se destaca aún más cuando los dos primeros elementos no pertenecen al mismo orden que el tercero:

De los juncos sale el agua,  
de los álamos, el viento,  
y de ti, pulida dama,  
memoria y entendimiento.

(VERGARA, p. 196).

Este paralelismo entre naturaleza y amor viene de muy lejos (ya lo encontramos en la lírica popular antigua<sup>10</sup>) y sobre él se construyen muchas de las coplas de nuestro esquema:

En el mar se crían conchas  
y en el río caracoles,  
y en Orellana la Sierra  
muchachitas como soles.

(Extremadura: GIL-I, t. 2, p. 187).

He aquí una comparación explícita:

¡Qué bien canta una calandria!  
¡Qué bien canta un ruiseñor!  
Más bien canta una doncella  
cuando está junto a su amor.

(R. MARÍN, núm. 5890).

La comparación puede establecerse también mediante una oposición conceptual:

Romanones, las golosas;  
Moratilla, las borrachas;  
y en el pueblo de Tendilla  
se crían buenas muchachas.

(Guadalajara: VERGARA, p. 86).

Los de Gijón son de oro,  
los de Avilés son de plata,  
los carballones de Oviedo  
son recortes de hojalata.

(Asturias: DÍAZ, núm. 1593).

Evidentemente, el tercer elemento ha ido creciendo en importancia dentro de la cuarteta, hasta convertirse en el segundo término de una comparación.

<sup>10</sup> Cf. "En el campo nacen flores / y en el alma los amores" (FRENK, núm. 71). Véase MARGIT FRENK ALATORRE, *Entre folklore y literatura*, El Colegio de México, México, 1971, pp. 55-58.

Las raíces de este relieve se encuentran ya en los romances. Aunque temática y significativamente el tercer elemento no sobresalga del conjunto, sí tiene desde el punto de vista formal una apariencia más destacada, gracias, en parte, a su mayor extensión <sup>11</sup>. En ocasiones se destaca no sólo por ser más amplio, sino porque contiene el tema mismo de la narración: el romance *Tres cortes armara el rey...* (WOLF, núm. 59) constituye una relación de lo que sucedió, precisamente, en las terceras cortes, las que "armó en Toledo, — donde los hidalgos son". El tercer personaje de *Las tres cautivas* (Cossío, p. 335) tiene a su cargo una acción importante (encuentro con el padre); el de *Delgadina* (*ibid.*, p. 297) y el de *La doncella guerrera* (*ibid.*, p. 272) es la protagonista del relato. Lo mismo sucede en el romance de *Buena la hubisteis, franceses...* (WOLF, núm. 186), que desarrolla la historia de Guarinos, tercera figura evocada en el esquema.

Muchas veces la importancia del tercer elemento no se debe ni a su mayor extensión ni a su peso dentro de la narración, sino que está implícita en el elemento mismo. En el Romancero viejo encontramos las series primo-hermano-hijo (WOLF, núm. 177a), padre-madre-yo (WOLF, núm. 37), en las cuales el último personaje es el más importante. En los romances de la tradición oral estas series se multiplican: Magdalena, Marta, la Virgen (CATALÁN, núm. 195); justicia, alguacil, marido (GIL-I, p. 61); la Virgen, San Juan, Jesucristo (Cossío, p. 100); seda, hilo, oro (MARAZUELA, p. 328).

Recapitulando, el tercer elemento del esquema posee ya en el Romancero viejo gérmenes de relieve sobre los otros dos. El valor que va adquiriendo lo capacita para soportar, por sí solo, el peso de una comparación dispareja (2:1) cuando el esquema original se transforma, en la lírica popular moderna, en un esquema comparativo.

Es claro que ninguna transformación se puede atribuir a una sola causa, y en ésta hay que señalar el posible cruce con un esquema que aparece tanto en la lírica antigua como en el Romancero viejo: el esquema bipartito de exclusión, con tres elementos:

...ni gallo cantaba,  
ni perro se oía,

<sup>11</sup> La ampliación del tercer elemento de la enumeración ha llevado en el Romancero a desarrollarlo aún más, haciendo que desborde el esquema. Aquí ha intervenido, desde luego, la tendencia del Romancero a bordar sobre ciertos motivos. Recuérdese la respuesta de Abenámar (WOLF, núm. 78): "El Alhambra era, señor, — y la otra la Mezquita; / los otros los Alixares, — labrados a maravilla, / el moro que los labró — cien doblas ganaba al día". En la otra versión (WOLF, núm. 78a), a este último verso se le añadió otro más: "y el día que no los labra — otras tantas se perdía"; pero una versión citada por WOLF, p. 206, nota 2, aún contribuye con otros dos versos: "desque los tuvo labrados, — el rey le quitó la vida, / por que no labre otros tales — al rey del Andalucía". O véase cómo se amplía el tercer elemento en un romance de la tradición oral actual (Cossío, núm. 114): "...la una con doña Juana, — la otra con doña Isabel, / la más pequeñita de ellas — conmigo la llevaré, / que me calce, que me vista, — que me ponga de comer, / que me lleve de la mano — donde esté mi coronel" (cf. CATALÁN, núm. 157).

sino mi ventura  
que me maldecía.

(FRENK, núm. 325).

...ni pregunta por mesón, — ni menos por hospital,  
pregunta por los palacios — del rey Carlos do está.

(WOLF, núm. 195).

No hay aquí comparación, pero sí exclusión de dos elementos por un tercero (que abarca dos versos).

Pero la razón profunda de la variación de nuestro esquema es, a mi parecer, una debilidad intrínseca del esquema original, que es, desde su formación, un esquema impar (tres elementos, tres versos paralelos), pero que, por necesidades del género, está encerrado en un molde par (cuatro versos). Hay una tensión entre estas dos fuerzas. La forma totalizadora es un intento de solidificar el esquema terciario, integrando el cuarto verso mucho más íntimamente al último elemento, para que forme parte inseparable de la serie de tres y no se sienta el desequilibrio entre contenido y forma. Sin embargo, la fuerza del binarismo sigue actuando hasta lograr, en la lírica, que una serie de cuartetas se desvíe del modelo original, dividiéndose en dos partes (los dos términos de una comparación). De este modo, nuestro esquema impar se une al del numeroso grupo de coplas de construcción binaria.

Una de las consecuencias de la invasión de la comparación en el esquema de tres elementos que estamos examinando es la ruptura de la profunda unidad de contenido que tenían dichos elementos en el Romancero. Si a veces no eran de la misma naturaleza (barcos, gente: WOLF, núm. 2), sí se englobaban en una misma categoría (pérdidas de guerra) o pertenecían al mismo orden (molinos, granos, molineros: WOLF, núm. 77). Pero las comparaciones de las coplas se suelen establecer entre cosas diferentes. Puede haber una diferencia afectiva (el mar, el río, mi pueblo: GIL-I, t. 2, p. 187) o una esencial (las aves, la mujer: R. MARÍN, núm. 5890); es decir que los elementos no forman parte de un mismo total, y así, en una buena parte de las coplas comparativas del esquema, la íntima cohesión de contenido que enlazaba los tres elementos ahora sólo se manifiesta en los dos primeros. La forma del esquema se mantiene, sin embargo, y el paralelismo entre los dos primeros versos y el tercero sigue apareciendo.

#### LA DESINTEGRACIÓN DEL ESQUEMA

Es interesante observar lo que sucede cuando, por alguna razón, se rompe la unidad del esquema, ya debilitada por la irrupción de la comparación. La primera forma (tres elementos en tres versos paralelos y un cuarto verso añadido) no tiene la firmeza intrínseca de la totalizadora: la segunda parte de la comparación se sostiene en un solo verso (el tercero). Basta que falle el lazo de unión entre las dos partes, para que la

copla empiece a desintegrarse. Este proceso lo podemos observar en tres versiones de una misma copla:

- I Pamplona tiene cadenas  
y Tudela su mejana,  
pero tú a mí no me tienes  
porque no te da la gana.

(DÍAZ, núm. 1623).

Se trata de una copla comparativa por oposición, con tres elementos de orden diferente (dos ciudades y una persona). La relación entre los dos grupos está dada por el verbo *tener*, por la conjunción *pero*, que establece la unión gramatical, y por el paralelismo sintáctico de los tres versos iniciales (el último, modificado por la oposición). Es una copla como tantas otras del esquema en su primera forma<sup>12</sup>. Si se pierde el elemento principal de relación (en este caso, el verbo *tener*), la copla carece de sentido:

- II Pamplona tiene cadenas  
y Tudela su mejana,  
pero tú a mí no me quieres  
porque no te da la gana.

(DÍAZ, núm. 275).

El paralelismo sintáctico y la señal explícita de la comparación (*pero*) no son suficientes para mantener la cohesión de las dos partes, una vez perdido el vínculo léxico. El último paso es:

- III Pamplona tiene cadenas  
y Tudela su mejana.  
Ya sé por qué no me quieres:  
porque no te da la gana.

(DÍAZ, núm. 489).

En este nuevo esquema ha desaparecido toda señal de comparación por oposición, y no sólo se ha perdido el paralelismo sintáctico entre los tres primeros versos, sino que la noción misma de los tres elementos se ha esfumado. La cuarteta se ha separado en dos partes muy diferenciadas, de las cuales la primera no parece más que un mero pretexto para rimar con la segunda, que es la que lleva la carga significativa. No hay rastro del esquema original tripartito ni del esquema comparativo; la copla se ha transformado en algo muy diferente<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Cf. "La perdiz canta en el soto, / la culebra en el espino, / y yo canto en tu ventana, / espejo de cristal fino" (León: BERRUETA, *op. cit.* en nota 1, p. 216); "Mucho vale Tudela, / más Tarazona, / más vale el rey de España / con su corona" (Soria: SCHINDLER, núm. 565, música).

<sup>13</sup> Es interesante observar cómo la ruptura de la unidad en la segunda versión ha puesto en marcha un mecanismo reconstructivo que aspira a dar nueva forma a algo que se está desintegrando. En la versión I el cuarto verso era un mero añadido, susceptible de ser sustituido (digamos, por "cara de rosa temprana" o "y estás mu-

Lo que he tratado de mostrar en estas páginas ha sido, por un lado, la aportación del Romancero a la lírica popular moderna de un determinado esquema de construcción que la lírica no poseía, es decir, la influencia manifiesta de un género sobre otro. Por otra parte, he querido hacer resaltar el juego de fuerzas entre lo binario y lo terciario en la poesía tradicional, la tensión que puede crear y cómo, en este esquema particular, puede llegar a resolverse. También he querido señalar la constante relación entre forma y contenido y cómo la una conforma el otro y viceversa.

MERCEDES DÍAZ ROIG

El Colegio de México.

### SOBRE LA ANOTACIÓN DE LAS *VISIONES* DE TORRES VILLARROEL

El señor Luis López Molina, autor de artículos sobre la literatura del siglo xx, ha dedicado una reseña a mi edición de las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, del gran satírico dieciochesco Diego de Torres Villarroel (*Clás. cast.*, 1966); y a su recensión, impresa en 1972, en el tomo 20 (1971), pp. 149-153, de esta prestigiosa revista, me refiero en las líneas que siguen. Agradezco al señor López Molina sus amabilísimas palabras sobre la importancia y el rigor del texto que con mi edición se ha puesto a la disposición del lector, y le quedo asimismo muy endeudado por el entusiasmo con que ha comentado los capítulos tercero y quinto de mi Introducción, sobre el atraso científico y el estilo tradicionalista de Torres el uno, y sobre la visión del pecado a lo Hieronymus Bosch en las *Visiones* el otro. Lamento que el señor López Molina no se halle enteramente de acuerdo conmigo en las tesis de mis capítulos segundo y cuarto, referentes, éste a la formaseudomística de la relación Torres-Quevedo en las *Visiones*, y aquél a la forma híbrida ascético-picaresca de la *Vida*; para cuyo desacuerdo él no señala, sin embargo, ningún documento para oponer a los muchos que yo cito, ni ningún error concreto en mi documentación o interpretación de los pasajes de Torres allí analizados.

Mas no me mueve a redactar esta nota ni el desacuerdo en la interpretación de ciertos puntos de la estética torresiana, ni la vanidad (por-

riendo de rabia"); en la versión III se ha convertido en elemento fundamental, que hace cambiar totalmente al tercer verso, desquiciado por el cambio de verbo en la versión II. Ahora se ha creado una unidad apretada entre los versos 3-4, que presentan un bloque sólido frente al bloque compacto de los versos 1-2. Se ha restaurado el equilibrio, y de una forma rota ha surgido una nueva forma que ya no es ni un esquema tripartito ni un esquema comparativo, sino un esquema igual al de muchas coplas cuya primera parte es independiente de la segunda, que es la que lleva la carga de contenido: "Las barandillas del puente/ se mimbrecan cuando paso; / a ti solita te quiero, / de las demás no hago caso" (Guadalajara: VERGARA, p. 217); "En el cielo no hay faroles, / que todo son estrellitas; / ¡bendita sea la madre / que te parió tan bonita!" (Aragón: DÍAZ, núm. 27).