

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO VIII

NÚM. 4

FRONTE FRIDA

O ENCUENTRO DEL ROMANCE CON LA CANCIÓN DE MAYO

El *Romancero hispánico*¹ de Menéndez Pidal nos hace volver con nuevos fervores y claridades a la lectura de los romances viejos. Solicita nuestra admiración en planos y niveles diferentes: como estudio técnico de un molde versificatorio y examen de su mecanismo, vicisitudes, rasgos temáticos y estilísticos; como interpretación de la cultura y sensibilidad española reflejadas en el espejo de su poesía más personal; como contribución memorable a los problemas y métodos del folklore universal. Procura harmonizar las exigencias de dos épocas. Obra planeada en la juventud, cuando privaba el método genético y se estilaban las reseñas ambiciosas de los géneros literarios concebidos como resultado inmanente y casi fatal de tendencias generales; acabada en el otoño de la vida, cuando la crítica se complace en concentrarse sobre la creación aislada y sus matices singulares: ha sabido unir a la documentada objetividad y la conciencia sociológica del positivismo una creciente atención a los primores estéticos que echábamos de menos en los libros primerizos de don Ramón. Sería un desaire, más que un elogio, llamarle obra exhaustiva. Ninguna historia podrá agotar o esterilizar la fecundidad de la buena poesía. Las gestas y el romancero son en cierto modo la cordillera central de la orografía poética española. La prueba más contundente nos la dan las sucesivas exploraciones de don Ramón, el cual, tras el hilo de oro de los temas heroicos, ha ido ensanchando su horizonte hasta abarcar casi todas las provincias de nuestra literatura.

Las páginas que presentan al romance entroncando con las gestas, o las que pintan el estado latente de la poesía oral y el fluir soterráneo de la tradición antigua, están, al parecer, escritas para siempre². La riqueza desperdigada de hallazgos y novedades asom-

¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, 1953.

² El capítulo más prematuro es el que trata del romancero nuevo. Los re-

bra. Me contentaré con señalar la teoría de que también la poesía oral tiene escuelas divergentes. Por ejemplo el fragmentismo de los siglos xv y xvi se opone netamente al romance-cuento dominante en nuestros días, y se debe, más que al imperativo de la sala de conciertos, a un gusto definido. Y el romance morisco brota como prolongación de los fronterizos que enfocaban desde el campo moro los sucesos de las guerras granadinas³.

La obra de don Ramón quedará como una *Summa* que condensa, sistematiza y acrecienta fabulosamente nuestro saber acerca del romancero. Del terreno ya afianzado arrancará la investigación en busca de las regiones incógnitas. Ya conocemos el árbol genealógico de los romances heroicos que de las gestas han heredado, además de la sustancia narrativa, parte de sus artificios y modalidades estilísticas. Pero ¿de dónde han recibido la impregnación lírica, la tonalidad emotiva que los marca a todos y principalmente a los novelescos? ¿Cómo ha penetrado el lirismo en la materia épica? La infiltración pudo deberse a múltiples circunstancias: mudanza de la sensibilidad colectiva, empleo del romance para la danza y la canción comunal, contacto con baladas novelescas coexistentes. Por otra parte, cuando los relatos de las gestas salen del círculo guerrero imbuído de un concepto trágico de la vida y son adoptados por burgueses y campesinos, propenden a saturarse de novelería y sentimentalismo.

El romance fué una forma imperialista. Desbordando los asuntos heroicos a que debe la solera, invadió las zonas limítrofes de la poesía. Lenguaje y tonalidad se plegaron paulatinamente al avance de la emoción. Y en la lucha con temas rebeldes al tradicional idioma de la epopeya, el dieciseisílabo fué adquiriendo segura conciencia de sus enormes capacidades expresivas. Junto con los motivos líricos se apropió una serie de formas y fórmulas. Me imagino al romance en plena minoridad atraído por dos tentaciones: la de explotar la veta simbólica y moral, los recursos retóricos de la cultura clerical; y la de asimilar la simple estrategia de la lírica popu-

cientes trabajos de A. Rodríguez-Moñino y de Montesinos insinúan ya algunas rectificaciones necesarias.

³ SERGIO BALDI, en un meritorio ensayo "Sul concetto di poesia popolare" inserto en la Revista *Leonardo*, 14 (1946), e incluido por el autor en su libro *Studi sulla poesia popolare d'Inghilterra e di Scozia*, Roma, 1949, pp. 41-65, descubrió a su vez la nueva verdad. Estimando insuficientes el concepto crociano de tono popular y el pidaliano de reelaboración popular, añadió como tercera y última nota la de escuela popular. Ignoraba el estudioso italiano que Menéndez Pidal (*Poesía tradicional en el Romancero hispano-portugués*, Lisboa, 1943, p. 11) había ya explicado que la poesía popular "no expresa movimientos del espíritu totalmente espontáneos en el fondo primario y común a todos los pueblos, sino que responde a estados particulares de cultura con alguna evolución de escuelas".

lar. Cedió seguramente con mesura a las dos tentaciones. Y ningún romance viejo ejemplifica, a mi ver, la confluencia de la cultura clerical y de la canción comunal con tan bella eficacia como el misterioso romance de *Fonte frida*. A trazar su biografía y poner en claro esta conjunción voy a dedicar las páginas que siguen.

Fonte frida se nos ofrece en espléndido aislamiento, sin francas referencias históricas o literarias. Se han aventurado diferentes hipótesis sobre su formación. Menéndez Pelayo sospechaba⁴ que "tiene acaso un germen en aquellos romances carolingios que juntaron los recuerdos del castillo de Rocafrida con la fuente del mismo nombre".

Entwistle, acentuando la analogía con *Rosa fresca* (ya apuntada por Ezio Levi), supone⁵ que ambos "serían antaño indudablemente historias triviales de adulterio" y conjetura: "The full story, did we know it, might be that of *The Lady of Weissenburg* reversed". También Menéndez Pidal da por bueno⁶ que formaba parte de "una composición extensa, donde la fugaz acción y el diálogo hallase su encaje o su explicación oportuna".

Su abrupto comienzo y su final brusco invitan a suponer que Carasa y Tapia —al engastar en sus glosas las dos versiones más arcaicas— han acortado un romance más largo. Pero tal cual está, dentro de la técnica elíptica que la canción popular adquiere en el rodar del tiempo, su condensada brevedad ofrece una estructura armoniosa, una coherencia e integración de elementos que, en mi opinión, se compaginan mal con estas presunciones.

Cuatro son las versiones anteriores a 1550 que conservamos. El Cancionero del British Museum editado por Rennert nos da la glosada por Carasa (*RF*, 10, 1899, pp. 29-30); el *Cancionero general* de 1511 la glosada por Tapia; el *Cancionero musical de Palacio* y la *Tragedia Policiano* de Sebastián Fernández (1547) presentan sendas versiones truncadas al final y de sentido desvirtuado. Hélas aquí⁷:

⁴ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1944, t. 7, p. 411.

⁵ EZIO LEVI, "El romance florentino de Jaume de Olesa", *RFE*, 14 (1927), 151-152. Incluido en sus *Motivos hispánicos*, Florencia, 1933. W. J. ENTWISTLE, *European balladry*, Oxford, 1939, pp. 180-181. En la reciente reimpresión de 1951 se ha suprimido el cotejo con la balada alemana. Justamente, pues entre ellas no hay ningún parecido. Sobre *Die Frau von Weissenburg* véase ANTONIN HRUBY, "Die ältesten deutschen Balladen" en la revista danesa *Orbis Litterarum*, 6 (1949), 19-22. Hruby, que la considera el prototipo de la balada primitiva, ve en ella una creación de la clase media urbana que, al heredar los temas de las gestas, sustituye la proeza guerrera por el crimen de amor.

⁶ MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, t. 1, p. 338.

⁷ La 1 está en H. A. RENNERT, "Der spanische *Cancionero* des British Museum", *RF*, 10 (1899), p. 29; la 2 en *Cancionero general*, Madrid, 1882, t. 1, p.

1

Fonte frida, fonte frida,
 fonte frida y con amor,
 do todas las pajarillas
 van tomar consolación,
 si no es la tortolica
 que está bibda y con dolor,
 nunca posa en ramo verde
 ni en prado que tenga flor,
 y el agua que ella bebía
 turbia la hallaba yo.
 Por ay pasó cantando
 el traydor del ruyseñor;
 palabras que le dezía
 llenas son de trayción:
 Si te pluviese, señora,
 de ser yo tu servidor.
 Váyaste de ay, cruel,
 malo, falso, engañador;
 a quien tan suia me hizo
 no le haría trayción.

(Versión Carasa)

3

Fonte frida, fonte frida,
 fonte frida y con amor,
 do todas las auezicas
 van tomar consolación,
 si no es la tortolilla
 qu'está sola y sin amor;
 por ay fue a pasar
 el traidor del rruyseñor;
 las palabras que le dixo
 todas eran de traición:
 Si te pluguiese, señora,
 sería tu siervo yo.
 Vete d'aquí, enemigo,
 falso, malo, engañador,
 que oy a syete años
 que perdí mi buen amor,
 que non poso en rramo verde
 ni en árbol que tenga flor,
 si el agua clara fallo,
 turbia la bebo yo.

(Versión Canc. musical)

2

Fonte frida, fonte frida,
 fonte frida y con amor,
 do todas las auezicas
 van tomar consolación,
 si no es la tortolica
 qu'está biuda y con dolor;
 por allí fuera passar
 el traydor del ruyseñor;
 las palabras que le dize
 llenas son de trayción:
 Si tú quisieses, señora,
 yo sería tu seruidor.
 Vete d'ay, enemigo,
 malo, falso, engañador,
 que ni poso en ramo verde,
 ni en prado que tenga flor:
 que si ell agua hallo clara,
 turbia la beuía yo;
 que no quiero auer marido,
 porque hijos no haya, no;
 no quiero plazer con ellos,
 ni menos consolación.
 Déxame, triste enemigo,
 malo, falso, mañ traydor,
 que no quiero ser tu amiga,
 ni casar contigo, no.

(Versión Tapia)

4

Fonte frida, fonte frida,
 fonte frida e con frescor,
 do todas las auezicas
 tomauan recreación,
 si no es la tortolica
 que está sola e sin amor,
 que ni posa en rama verde
 ni en árbol que tenga flor.
 Así-biuo yo cuytado
 por amar vn nueuo amor.

(Versión Policiana)

536; la 4 en MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, t. 3, Madrid, 1910, p. 48;
 la 3 en el *Cancionero musical de Palacio*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1947, núm.
 142. CEJADOR, *La verdadera poesía*, Madrid, 1921, t. 2, añade que el romance

El poema enaltece la castidad de la viuda que, fiel a su primer marido, rehusa la tentación del segundo matrimonio. Moviliza tres motivos muy difundidos a fines de la Edad Media: a) la tórtola del *Physiologus*; b) el ruiseñor donjuanesco de las canciones amorosas, muy divulgado en Francia y no ignorado en España; c) la *fonte frida*, símbolo arraigado en la lírica popular, que sin violencia se fundía con la fuente del amor de las leyendas y la poesía culta. Estudiaré primero los motivos aislados y luego su articulación en el romance, cuyas líneas estructurales recuerdan las de la pastorela o serranilla. Analizaré las versiones anteriores a 1550, procurando relacionar las sucesivas mutaciones con tendencias generales de la poesía oral y rasgos peculiares del romancero. Basándome en la apretada convivencia del romance con la canción coral, y en la adopción por el romancero de ciertos esquemas rítmicos y fórmulas de estilo típicas de los estribillos, intentaré mostrar el influjo de la lírica musical sobre el romance naciente. Por último recogeré los ecos de *Fonte frida* en la tradición oral de nuestros días.

LOS MOTIVOS: A) LA TÓRTOLA

El romancero crea un sistema de formas capaz de moldear los más variados asuntos. No se confina a los temas heroicos y a los boletines noticiosos, sino que invade las tierras fronterizas del cuento y la canción, de la endecha lúgubre y el relato edificante. *Fonte frida* enlaza dos motivos populares con un tercero —la tórtola viuda—, oriundo de la cultura clerical. El *Physiologus* (o *Naturalista*), título con que designamos al autor y al libro de donde sale el ave viuda, ha sido uno de los grandes manantiales del simbolismo cristiano. Ha fecundado la exégesis escrituraria, la predicación, la poesía y la iconografía, antes de degradarse a folklore y decoración. El fénix de los seguros, el unicornio de las boticas, el pelícano de los sagrarios, son residuos de lo que antaño fué símbolo religioso e interpretación auténtica de la naturaleza. El *Physiologus* fué compilado en el siglo IV por un cristiano de lengua griega en Alejandría⁸. En forma seca, a modo de cartilla, enumera las propiedades o naturas de cuarenta y ocho animales, plantas y piedras. Cada *natura*, imagen de Cristo, la Iglesia o el diablo, brinda al hombre una prove-

"tuvo infinidad de variantes y es muy antiguo" (p. 204). Ignoro si disponía de nuevas versiones que yo no he conseguido descubrir.

⁸ El mejor resumen sobre la historia y problemas del libro está en *PWRE*, s. v. *Physiologus*, t. 20, 1ª parte, Stuttgart, 1941, artículo de B. E. PERRY, cols. 1074-1129. Véase también la concisa noticia de F. SBORDONE, *Le bestiari e le rime amorose del secolo xiii*, Napoli, 1943. Sería deseable que alguien ampliase los parvos datos sobre su influjo en la poesía española dados por F. LAUCHERT, *Geschichte des Physiologus*, Stuttgart, 1889. Para la literatura catalana hay un discurso de RAMÓN D'ALÓS MONER, *Els bestiaris a Catalunya*, Barcelona, 1924.

chosa enseñanza. En muchos siglos de elucubración, exégetas y moralistas alambicaron hasta lo increíble las sutiles lecciones que, tras el velo transparente de la alegoría, daban al hombre las criaturas. Estas alegorías, reunidas en bestiarios, plantarios y lapidarios, eran estudiadas por la clerecía medieval y transportadas al amor humano por los poetas cortesanos.

La tórtola, mencionada en el *Cantar de los Cantares*, gozó como otros animales bíblicos de una estupenda popularidad: sus virtudes conyugales pasaban hasta a los libros de cocina, donde servían de perverso incentivo a los imaginativos paladares de gastrónomos, como Platina que en su *De honesta voluptate* (Venecia, 1475) las recuerda con emoción. Se le añadieron *naturas* que complicaban su carácter y enriquecían su valor ético. Quien quiera seguir paso a paso la lenta elaboración de la figura de la tórtola, hará bien en leer el esmerado artículo de Marcel Bataillon, publicado recientemente en esta revista⁹. Los dos rasgos que más cautivaron a los poetas desde Rusia hasta Inglaterra, son añadidura medieval: el que no posa en rama verde, ni bebe agua clara. Gómez Manrique, en unos versos consagrados a la reina Isabel triste por la ausencia de Fernando, la parangona a la tórtola que evita el ramo verde, imagen del placer (*Cancionero*, ed. Paz y Méliá, t. 1, p. 162):

La qual fuye las verduras
como la tórtola faze;
el deseo la desfaze,
todo plazer la desplaze,
los gozos le son tristura.

El poeta de *Fonte frida* atribuye al pájaro dos propiedades inesperadas que no he logrado rastrear en la tradición anterior y supongo son recaído de su fantasía sobre el cañamazo heredado: primero, que no se posa en prado florido; segundo, que huye del agua fría además del agua clara. Creo que ambas le han sido sugeridas por las canciones de Mayo, cuya sensualidad e incitación al nuevo amor servirán para contrastar y realzar la casta lealtad de la tórtola.

B) EL RUISEÑOR

El ruiseñor ha sido de Persia a Inglaterra un objeto poético. Su canto sublima y exalta los opuestos sentimientos a que la música pone alas: la tristeza para el Renacimiento, la alegría para casi toda

⁹ M. BATAILLON, "La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*", *NRFH*, 7 (1953), 291-306. El italiano V. CIAN, *Le rime di B. Cavassico*, Bologna, 1893, t. 1, pp. ccxix-ccxxv, nos confiesa que, después de acopiar muchas notas para una historia poética del tema, abandonó su proyecto, desalentado porque se trataba de mecánicas repeticiones sin línea evolutiva. Bataillon, con su primoroso ensayo, prueba lo contrario.

la Edad Media. Esta bivalencia esencial la expresa ya Gómez Manrique en la citada composición a la reina Isabel:

La música que solía
ser su mayor alegría
ahora le da cuidado,
que turbación al turbado
añade la melodía.

Nuestro ruiseñor no es la quejumbrosa Filomela de Ovidio que plane su tragedia familiar. Ni el de los milagros monacales o el de los himnos a la creación, el cual en la escala de sus trinos nos remonta a Dios. Es el ruiseñor enamorado de la canción popular, voz del mundo florido y renaciente. Ya Teócrito en uno de sus idilios (28, v. 7) le llamó "mensajero de la primavera". La poesía medieval de Francia y de Provenza le asocia a todas las fases y mesteres del amor¹⁰. El poeta, escribe Gaston Paris, "escucha y comprende el lenguaje de los pájaros, especialmente del ruiseñor que había tomado con ocasión de las fiestas de Mayo una significación simbólica y mística"¹¹. En la célebre canción de la *Belle Aelis* el ruiseñor anima a los enamorados en su latín con promesa de paraíso¹²: "Li rousegnol nos dit en son latin: / amant, ames, joie ares a tous dis...". Otras veces baja un peldaño y de sacerdote se convierte en alcahuete y recadero. Su donjuanismo y su alabanza de los amores nuevos le valen mala fama a los ojos de ceñudos rigo-ristas. Brunetto Latini en su *Tesoro* —que, como es sabido, se tradujo en la corte de Alfonso el Sabio— toma al ruiseñor por prototipo de la falsa amistad, de la "amistié par proufit"¹³. El *Cancionero de Baena* lo presenta como maestro y consejero de enamorados (Garcí Fernández de Gerena, núm. 558; Villasandino, núm. 42).

¹⁰ Véase W. HENSEL, "Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des M. A.", *RF*, 26 (1909), 596-613. A. R. CHANDLER, *Larks, nightingales and poets*, Ohio, 1937, teje una antología de la alondra y el ruiseñor en doce lenguas. Por escasez de información parece pensar que en lengua española no hay más poemas memorables sobre el ruiseñor que un soneto de Góngora y *Fonte frida*, llegando a preguntarse en serio si ello será debido a que entre las convenciones de nuestra poesía, enteramente convencional, según fantasea (p. 178), no figura el ruiseñor. Para desengañarle sería suficiente el florilegio de J. M. BLECUA, *Los pájaros en la poesía española*, Madrid, 1943. Acerca de los pájaros en la lírica medieval de la Península cf. P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, t. 1, Rennes, 1949, pp. 165, 207, 504. Sobre el ruiseñor renacentista, M. R. LIDA, "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *RFH*, 1, (1939), 20-63.

¹¹ Citado por J. BÉDIER, "Les fêtes de Mai et le commencement de la poésie lyrique", *RDM*, 135 (1896), p. 162.

¹² KARL BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Wien, 1870, pp. 93-94. Recuérdese el ruiseñor de Rubén que canta "en su griego antiguo".

¹³ *Li livres dou Tresor*, ed. F. J. Carmody, Berkeley, 1948, p. 289.

En la cantiga 11 el mismo Villasandino rechaza los falsos consuelos del ave:

D'Amor sempre ove mal
e de ty, seu mensajero:
sempre te aché parlero
mentidor descomunal¹⁴.

Hasta Gil Vicente llega el hilo de la tradición condenatoria del voluble ruseñor. En el *juego de suertes* del *Auto das fadas* (*Copi-laçam*, 1562, f. 213 r^o A) recuerda que "Esta aue tem seus amores / com as flores / dous meses no mais no anno".

C) LA FONTE FRIDA

La fonte frida asociada al agua clara no asoma en la transmisión europea del *Physiologus*. Nuestro poeta la injerta en la rama española tomándola de la canción popular. Así enlaza el simbolismo de la tórtola con la constelación de imágenes ligadas a las fiestas y ritos de Mayo. En la mitología popular representaba el amor y la fecundidad, mientras que en la exégesis bíblica difundida por la clerecía significaba el consuelo. Jerónimo Lloret (latinizado en Laureto) en su famosa *Sylva allegoriarum Sacrae Scripturae* (Barcelona, 1570) nos dice que el agua fría simboliza la *consolatio* y cita al margen a San Jerónimo¹⁵. Nuestro poeta, que poseía por lo visto un tinte al menos de cultura clerical, conserva esta reminiscencia, imaginando que las aves "van buscar consolación" a la fonte frida. El cultismo *consolación*, ya usado por Berceo y Juan Ruiz, desapareció lo mismo en la refundición de *Fonte frida* intercalada en la *Tragedia Policiana* ("tomaban recreación") que en la contaminación, más tarde discutida, de Vélez de Guevara inserta en *Los hijos de la Barbuda* ("cantan cuando nace el sol").

Para el folklore y la poesía de los siglos XIII, XIV y XV la fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad. Inútil sería perderse en el laberinto literario e iconográfico. Baste citar la fuente de la eterna juventud divulgada por la leyenda de Alejandro y viajes de Mandeville, la fuente de Narciso cantada por el *Roman de la Rose*. Para mi intento importa en cambio hacer un alto en el motivo de la Fuente del Amor. Me inclino a creer que se trata de un tema internacional, pero la literatura francesa lo recoge por vez primera

¹⁴ Admito la *D'* conjeturada por H. D. LANG, *Cancioneiro gallego-castellano*, New York, 1902, p. 48, no sus ulteriores correcciones que aportuguesan con exceso una lengua convencional. Véase R. LAPESA, "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino", *RomPh*, 6 (1952-53), 51-60.

¹⁵ Sobre las numerosas ediciones de la *Sylva*, cf. M. ALBAREDA, *Bibliografía dels monjos de Montserrat*, Montserrat, 1928, pp. 244 ss.

y lo desparrama a todos los vientos¹⁶. Lo reciben las artes decorativas de Francia, Italia y Alemania, y llega hasta nosotros en toda clase de materiales y técnicas: tapices, pinturas murales, marfiles, *cassoni*. La boga alcanza su pleamar en los siglos XIV y XV, menguando paulatinamente en el XVI.

La literatura española prefiere el motivo afín del baño de amor¹⁷. Pero tanto el romance de *Fonte frida* como un poema religioso de aire popular que luego mencionaré, nos prueban que era familiar a las musas castellanas de los siglos XV y XVI.

El mostrar que los motivos del ruseñor y la fonte frida estaban ligados por la superstición y la poesía a las fiestas semipaganas de primavera, nos obligará a una prolongada digresión. Un libro reciente¹⁸ ha reunido un abundante material sobre las fiestas de Mayo en las letras y la vida española, pero sus autores han esquivado de propósito el engolfarse en la exposición del sentido ritual de muchas supervivencias. Añadiré a su opulenta documentación algunos textos antiguos poco o nada estudiados, recalcando la significación ritual y las formas primitivas de estas ceremonias, mal coloreadas de cristianismo en el mes de las flores.

La más vieja alusión pertinente, aunque oscura, se encuentra en un penitencial español asignado por los especialistas a los siglos IX-X. Dice así: "Qui in saltatione feminaeum habitum gestiunt et monstruose se fingunt et maias et orcum et pelam et his similia exercent, I annum poenitentiae"¹⁹. Las mayas y el huerco sobreviven en la tradición peninsular, pero ¿dónde se habrá sumido el misterioso Pela? Wilhelm Mannhardt en un autorizado libro iden-

¹⁶ En la poesía de principios del XIV tocan el tema: WATRIQUET DE COUVIN, "Li dis de la Fontaine d'Amours", *Dits*, ed. Scheler, Bruxelles, 1868, pp. 101-111; G. DE MACHAUT, "La Fonteinne Amoureuse", *Oeuvres*, Soc. des Anciens Textes Fr., t. 3, 1921, pp. 143-244. De las artes decorativas se ocupan: KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, t. 1, pp. 396, 491; P. D'ANCONA, *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo*, Firenze, 1923, pp. 25-32. Es difícil separar la Fuente del Amor y la Fuente de la Juventud, la fuente y el baño. En algunas reproducciones vemos parejas humanas chapuzándose junto a pájaros que beben (VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance*, La Haye, 1932, t. 2, fig. 462) y en otras al dios de amor en lo alto de la fuente (*ibid.*, fig. 463).

¹⁷ *Cancionero musical de Palacio*, ed. cit., núm. 149, "A los baños dell amor", núm. 299, "Sigue el vado dell amor"; R. DE REINOSA (J. M. HILL, "Notes for the bibliography of Rodrigo de Reinosa", *HR*, 14, 1946, p. 12), "Si te vas a bañar, Juanica"; JUAN VÁSQUEZ, *Recopilación de sonetos y villancicos*, ed. H. Anglés, Barcelona, 1946, p. 30, "Cavallero, queráisme dexar". Fernando Colón poseía *Les songes de la pucelle avec la fontaine d'amours*, hoy desaparecido (E. COTARELO, *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente*, Madrid, 1902, núm. 173).

¹⁸ A. GONZÁLEZ PALENCIA y E. MELE, *La Maya*, Madrid, 1944.

¹⁹ Publicado por W. H. WASCHERSLEBEN, *Bussordnungen der abendländischen Kirche*, Halle, 1851, p. 533.

tificó a Orco con el hombre salvaje marido de Maya. En cuanto a Pela, se contentó con citar en nota la opinión de Waschersleben: "Significa en español el mancebo que en las procesiones de Corpus es llevado sobre los hombros de un hombre"²⁰. Richard Bernheimer, conjeturando que en esas danzas se representaba una boda sacra o *hierós gamos* de dioses paganos, identifica a Maya con la mujer selvática, a Orco con el salvaje enemigo del hombre y de la vida, como el Orco itálico, y a Pela con el hijo de la pareja de la selva²¹. La hipótesis de Waschersleben, el cual probablemente se apoyaba en noticias de fiestas gallegas, se afianza si tomamos en cuenta los textos portugueses sobre la *pela*. *Pela* se llamaba a la vez a la niña que danzaba sobre los hombros de una muchacha, y a su danza, que consistía en repetir los quiebros y mudanzas de su soporte. Estaba (a juzgar por los textos de Fernão Lopes) asociada a las fiestas de Mayo y la vegetación, y, siguiendo una pauta común a los ritos paganos cristianizados, pasó a solemnizar procesiones de Corpus y de la Virgen, entradas triunfales de reyes. Sólo un estudio minucioso de penitenciales y concilios permitirá convertir un día en certeza —o rechazar como infundado— el entronque de las *pelas* con el ritual gentílico de Mayo²².

La prohibición de vestirse de mujer, de representar a Orco, Maya y Pela danzando en su fiesta, responde a la lucha encarnizada de la Iglesia contra las reliquias de la gentilidad. Pero las mayas siguieron enraizadas en la costumbre y el calendario. Si he-

²⁰ W. MANNHARDT, *Wald- und Feldkulte*, Berlin, 1904, t. 1, p. 338.

²¹ *Wild men in the Middle Ages*, Cambridge, 1952, pp. 42-44.

²² Los textos portugueses sobre la *pela* no son abundantes. FERNÃO LOPES, *Crónica de D. João I*, Porto, s.a., t. 2, p. 20; FRANCISCO DE ANDRADE, *Crónica de D. João III*, Coimbra, 1796, t. 3, p. 411; MIGUEL LEITÃO DE ANDRADE, *Miscelânea*, Lisboa, 1867, p. 237, la mencionan al pintar bodas reales y romerías. IGNACIO DE MORAES, *Encomium Conimbricæ*, Coimbra, 1938, p. 18, la describe en un dístico apostillado al margen *Mimæ Lusitanæ*: "Saltatorum humeris nixæ sua membra puellæ / flectebant crotali gestu imitante sonos". El lexicógrafo R. BLUTEAU, *Vocabulario portuguez e latino*, Lisboa, 1720, t. 6, p. 376, define a la *pela*: 'rapariga que baila nos hombros da outra'. DUARTE NUNES, *Origem da língua portuguesa*, Lisboa, 1945, p. 263, nos da indeciso una doble etimología: "Pela que baila, de *puella* o *pila*, porque salta e daa pulos como pela". Si la derivación de *puella* es a todas luces falsa, la otra tiene un tufillo isidoriano y corresponde mal a lo que sabemos de la danza. Con todo ha sido aceptada, a falta de otra mejor, por C. MICHAËLIS, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, t. 2, p. 900. Yo supongo que nos hallamos ante una racionalización moderna de una mitología trasnochada. Comparar los movimientos de la *pela* con los de una *pelota* parece traído de los cabellos. Para mi conjetura de un enlace con los mitos de Mayo, el testimonio más animador es el de la *Crónica* de Fernão Lopes, el cual, al describir la entrada del rey en Oporto, no sólo observa que era el mes de Mayo, sino que describe una serie de festejos y alegrías vinculadas a la fiesta de la Primavera, añadiendo: "e esto podião bem fazer naquele tempo, que era ho mes de Maio" (p. 19).

mos de dar fe a la *Crónica de 1344*, el rey don Sancho de Castilla y sus caballeros —entre ellos andaría el Cid— las celebraban²³:

Dize el cuento que cuando el rrey don García que fue preso e puesto en fierros, levólo el rrey don Ssancho consigo. E partieron de Santarén e llegaron a Coynbra. E partieron de Coynbra e partieron vn día de mayo. E yendo por a par de la fuente del agua de mayas, donde toman las moças el agua, e nenbróssele a los cavalleros que era primero día de mayo e començaron a yr cantando las mayas. E el rrey don García en que los oya yva llorando.

También por los cauces de la escuela fluía la corriente pagana de los Floralia. Un fraile de Ripoll empapado de Ovidio (el cual según Nicolau d'Olwer se llamaba Arnau de Mont, y según H. Spanke vivía hacia 1150-1170) cantó con cálida sensualidad la resurrección vegetal, los trinos del ruiseñor, las danzas de las muchachas por las plazoletas ciudadanas y los retozos lascivos de los amantes²⁴:

*Redit estas cunctis grata,
viret herba iam per prata...
Philomena cantilena
replet nemoris amena
et puelle per plateas
intricatas dant choreas.
Omnis ergo adolescens
in amore sit fervescens...*

Ante el apego del pueblo a sus añejas usanzas, la Iglesia, empleando una vieja táctica que había dado buenos resultados desde Gregorio el Grande, trasladó a la Pascua Florida de los cristianos una parte de las ceremonias paganas de primavera, con lo que no sabemos si se cristianizaban las mayas o se paganizaba la resurrección de Cristo. Juan Ruiz nos ha pintado con alborozo cómo por Pascua Florida entra Don Amor procesionalmente en Toledo, donde gayos y ruiseñores, clérigos y legos, ramos y frondas, en una revuelta mezclanza de cristianismo y gentilidad, le acogen con flores, amores y canciones. La asociación de amores con Pascua nos la documenta también el *Cancionero de Baena*. Villasandino nos cuenta cómo los pájaros heraldos del amor le aconsejan esperar hasta la fiesta: "La pascua viene muy çedo, / el un rruyeseñor dezía", y el poeta (ha-

²³ Este pasaje —que ya aprovechó MENÉNDEZ PIDAL, *Estudios literarios*, Madrid, s.a. [1920]— ha sido publicado por F. LINDLEY CINTRA, *Crónica geral de Espanha de 1344*, Lisboa, 1951, p. ccxlix.

²⁴ Los versos, dados a conocer por L. NICOLAU D'OLWER, "L'escola poètica de Ripoll", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 6 (1920), se hallan en la p. 53 de la tirada aparte. La opinión de SPANKE en "Zum Thema mittelalterlicher Tanzlieder", *NM*, 33 (1932), p. 10.

blando por contemplación del conde don Pero Niño) nos asegura que “toda mi esperança / es dubdosa fasta mayo”²⁵

La literatura culta, avezada a un paganismo decorativo, solía celebrar a Mayo como simple tema poético, el cual despertaba un enjambre de imágenes tan desgastadas por el uso anual que el poeta ducho necesitaba remozarlas con unos granos de ironía o reavivarlas con el contraste de la prosaica realidad. De la ironía echa mano el *Poema de Alexandre* cuando en versos justamente celebrados describe las rondas de las mozas y dueñas que danzan en la pradera cantando la renovación del amor²⁶:

Fazen las dueñas triscas en camisas delgadas.
 ¡Enton casan algunos que pues mesan las varvas!
 Andan moças e viejas cobiertas en amores,
 van coger por la siesta a los prados las flores,
 dizen unas a otras: “¡Bonos son los amores!”
 Y aquellos plus tiernos tiénense por mejores.

Del claroscuro y contraste con la hediondez de la ciudad se sirve Pedro González de Mendoza, el abuelo del Marqués de Santillana, para reavivar las convencionales evocaciones en el decir que empieza:

A mí sería graue cosa
 para que la dezir cate
 dexar Garganta Fermosa
 por morar en Abenssaite.

A mí graue me sería
 dexar los prados con flores,
 en mayo la fuente fría,
 vergeles con ruyseñores,
 por ir a la judería
 beuir entre cortidores
 a do ay tales olores
 donde buen olor no ha parte.

Tenemos casi completa la constelación de signos de Mayo: los prados en flor, los ruyseñores, la fuente fría. Falta apenas el amor nuevo o renovado. Este nuevo amor era la órbita en que gravitaba la *maya*, vocablo que entre otras cosas designa la canción de Mayo, rito de la fecundidad. El magnate de Guadalajara se ha contentado con la corteza ornamental y ha despojado de su contenido sacro a la antigua mitología. Indicio de esta secularización —eti-

²⁵ Que la Pascua juntando a los enamorados servía ya de tema a las canciones arcaicas, parece colegirse de una de las jarchyas mozárabes recientemente descubiertas: “Venid la Pasca, ay aún / sin ellu”: E. GARCÍA GÓMEZ, *ALAN*, 17 (1952), p. 99. (Para *ay aún* sigo la lectura de Dámaso Alonso).

²⁶ *Poesía española. Antología (Edad Media)*, selección de Dámaso Alonso, Madrid, 1935, p. 82.

mológicamente *profanación*— es la modernización de *fonte frida* en *fuelle fría*. El arcaísmo verbal es consustancial a los ritos mágicos que perderían su fuerza al variar: en ellos la letra no mata, eterniza²⁷. Las canciones populares o popularizantes, conscientes de que el encanto va ligado a la palabra, han mantenido la *fonte* sin diptongar. Tal ocurre con la misteriosa *deshecha*, museo de incoherentes antiguallas, dada a conocer por Margit Frenk Alatorre²⁸:

A mi puerta nace una fonte,
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta, la garrida,
nasce una fonte frida
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

Hasta finales del siglo XVI y más tarde corren glosas de una cancioncilla que empieza

Enviárame mi madre
por agua a la fonte frida²⁹,
vengo del amor ferida.

Dámaso Alonso, al comentar el poema de San Juan de la Cruz *Que bien sé yo la fonte...*, ha defendido contra impresiones modernizadas la forma *fonte* y recordado que en una variante, inauténtica al parecer, el estribillo se glosa con reminiscencias de nuestro romance: "Que bien sé yo por fe la fontefrida...":

Es decir, se establecía una asociación con el romance de Fonte-frida, y nótese que en *fontefrida* la *o*, por átona, se explica bien no diptongada... Lo que explica la persistencia de ese *fonte* (probablemente de origen dialectal occidental) es el haber sido fijada por rima asonante en *o-e*: *fonte, corre, noche*³⁰.

Agudas observaciones que justifican la persistencia de *fonte*, pero

²⁷ La perennidad de ciertos estribillos de Mayo asombra. ALFONSO EL SABIO, *Cantigas*, Madrid, 1889, t. 2, p. 599, saluda a Mayo, mes de la Virgen, "Ben vennas, Mayo, et con alegría", con versos parecidos a los de Poliziano en su *maya* florentina ("Ben venga maggio..."). GIL VICENTE, *Auto da Lusitania* (*Copilaçam* de 1562, f. 243 v.º B), saca a Mayo entonando la cantiga "este he Mayo, ho mayo he este, / este he o mayo e florece", cuyo insistente estribillo coincide con el de una *maya* francesa recogida por BÉDIER en su artículo "Les fêtes de Mai", *RDM*, 135 (1896), p. 149: "C'est le mai, mois de mai, / c'est le joli mois de mai".

²⁸ *Cancionero de galanes*, Valencia, 1952, pp. 74-75 y notas en el prólogo.

²⁹ Los dos arcaísmos desaparecen poco a poco. El *Cancioneiro de Évora*, ed. J. P. Machado, Évora, 1951, reza *fonte fría* (p. 31). El *Cancionero de Nuestra Señora* (Barcelona, 1592), ed. A. Pérez Gómez, Valencia, 1952, escribe *fuelle fría* (p. 40).

³⁰ DÁMASO ALONSO, *La poesía de S. Juan de la Cruz*, 2ª ed., Madrid, s.a. (col. *Crisol*), pp. 119 y 120-121.

no de *frida*. El arcaísmo es inseparable de la lengua del culto y la superstición. A la aureola de hechicería y encanto que envuelve a la *fonte frida* vinculada a ceremonias como las de Mayo y los baños mágicos se debe muy probablemente (a los menos en parte) el mantenimiento tardío de tan vetusta fonética. Por cierto que en las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas, imbuídas de cultura y cortesanía, la forma usual es *fontana fria* alternando con *fria fontana*³¹.

La sugestión erótica de la fuente se debe, no tanto a que sea lugar de encuentro de enamorados, como a simbolismos elementales de la humanidad. Estas conjunciones simbólicas —que la escuela de Jung llama arquetípicas y supone, sin razón suficiente, heredadas por la vía fisiológica— pululan en el folklore³². Ellas dan su secreto hechizo a las cantigas de Pero Meogo donde el ciervo del monte revuelve la fontana fría. En el siglo xv guardaban aún para el pueblo su nimbo mitológico y no habían sido aún suplantadas por racionalizaciones, como la del cántaro roto, o escenas realistas, como la de Leonor yendo a la fuente. Era inevitable que uno de aquellos piadosos ingenios que volvieron a lo divino las más osadas canciones y las más inesperadas alegorías profanas, se apoderase del motivo de la fuente. A principios del siglo xvi, un anónimo que alegorizó y salpicó de motes y versillos la subida del monte místico, convida al caminante a beber en la fuente del amor³³:

Luego veréys y oleréys una hermosa y olorosa fuente, de la qual sale una boz que siempre dize:

Todos los que estáys sedientos
vení a beuer con ardor
de aquestas aguas de amor. . .

El momento en que un símbolo conservando algo de su aureola mítica se muda en objeto estético, es particularmente favorable a la poesía. A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional. Tal ocurría en el siglo xv con el motivo de la *fonte frida*, cargado a la vez de sugestiones religiosas y de gracia poética.

SENTIDO Y ESTRUCTURA

Como ya indiqué, *Fonte frida* exalta la monogamia, la lealtad al esposo difunto frente a las tentaciones de Mayo, que convida a la

³¹ *Cantigas de amigo*, ed. Nunes, Coimbra, 1926, t. 2, pp. 375, 376, 379, 380: las citas corresponden a cantigas de Pero Meogo.

³² STITH THOMPSON, *Motif-index*, Helsinki, 1933, t. 2, p. 83, "magic fountain".

³³ *Monte de la contemplación*, Sevilla, 1534 (B.N.M.), f. A 6 r°. Esta curiosa alegoría contiene entre otras cosas una interesante versión de *Oh Belerma . . .*, en que Cristo crucificado sustituye a Durandarte.

tórtola a renovar el amor como se renuevan frondas, flores y nidos. El ruiseñor, en medio del brillante cortejo primaveral, palidece un poco y la fuente del amor avanza a primer plano.

El capítulo del *Physiologus* referente a la tórtola fue —si aceptamos la opinión de Pitra respaldada por Sbordone— compuesto probablemente por un hereje de la secta de los *encratitas*, los cuales no admitían la ruptura de la unión conyugal ni siquiera después de la muerte³⁴. Nuestro poema se contenta con enaltecer la casta viudedad, pero no discute la licitud del segundo matrimonio.

Combina armoniosamente sus tres motivos en un diseño que sigue la línea de la pastorela, más bien que la tradición de la disputa entre animales. El debate entre dos animales constituye una de las formas favorecidas por el folklore y la fábula. Ya en los *Carmina Cantabrigensia*³⁵ las estrofas sáficas de *Vestiunt silue* oponían el júbilo del ruiseñor al gemido de la tórtola: "Hic turtur gemit. . . , hic laeta sedit philomela frondis". Más frecuente era contrastar el canto gozoso del ruiseñor con la tediosa seriedad del buho, como en el poema inglés *The owl and the nightingale*, culminación de perdidos diálogos latinos *De bubone et philomela*. *Fonte frida* sigue otros derroteros: los de la pastorela. Ésta se iniciaba con una descripción de la naturaleza, en que se puntualizaba el lugar del encuentro, y una caracterización de la pastora. Venía luego un coloquio entre el caminante enamorado, que requebraba y solicitaba, y la pastora que a menudo rechazaba la oferta afirmando su castidad o fidelidad. Este dechado, con más o menos modificaciones, sirvió de pauta al poeta, el cual, como en la pastorela provenzal, reserva el papel airoso no al antojadizo galán —el ruiseñor— sino a la zagala constante —la tórtola. Dentro del tradicional esquema, el romancista se mueve con libertad. La parte más retórica y convencional, el preámbulo paisajista, revive mediante el redoblado apóstrofe; la pintura de la pastora se sustituye por la enumeración de las *naturas* o propiedades de la tórtola; y el ruiseñor, algo esfumado, lleva la voz cantante entre las muchas voces mudas de Mayo.

EL PROCESO ESTILIZADOR

La transmisión oral estiliza un poema encajándolo en determinados moldes expresivos. Menéndez Pidal ha desparramado en su obra preciosas observaciones sobre los problemas de la tradición, pero no se ha acometido todavía un estudio apretado de cómo nació y se desarrolló el sistema expresivo del romancero. En el

³⁴ F. SBORDONE, *Ricerche sulle fonte e sulla composizione del Physiologus*, Napoli, 1936, p. 137.

³⁵ *Carmina Cantabrigensia*, ed. W. Bulst, Heidelberg, 1950, p. 48.

campo de las baladas inglesas hay un penetrante estudio de Wolfgang Schmidt, que sugiere algunas nociones aplicables al caso español³⁶. Tomaré de él ciertas sugerencias mezclándolas libremente con otras de don Ramón. ¿Quién podrá taparse los oídos a las sirenas de la analogía, aún conociendo sus riesgos?

La transmisión oral modifica la estructura, el estilo y el lenguaje, no siguiendo una pendiente fatal, sino escogiendo entre varias posibilidades. Éstas, con todo, son más limitadas que en la obra culta. En la estructura actúan dos tendencias contrapuestas: la tendencia a dramatizar la fábula y la tendencia a derivarla por la vertiente lírica. La inclinación dramática, más tenaz y operante, propende a aumentar el número de versos dialogados a expensas de la descripción y narración. La inclinación lírica procura ampliar los momentos emocionales y dilatar las manifestaciones del sentimiento. Ambas actúan y compiten en la tradición de *Fonte frida*.

Ciertos artificios y mecanismos retóricos pertenecen por juro de heredad al patrimonio del canto popular y, por consiguiente, del romancero: la presentación en antítesis, la repetición formal y de sentido, la intensificación mediante el amontonamiento de sinónimos, la variación sobre el mismo tema³⁷. Vocabulario y fraseología se empapan por una parte de giros pintorescos y gráficos, por otra de bordoncillos y locuciones hechas. La folklorización no sigue un rumbo único, ni hay astrología literaria que pueda presagiar su derrotero. Cuando un cantor en estado de gracia poética rehace el poema o simplemente lo retoca, surgen variantes afortunadas, de las que bautizamos con el nombre de positivas. La persistencia de las modificaciones depende en gran parte de que la nueva moneda se asemeje tanto a las viejas que el pueblo la pase

³⁶ W. SCHMIDT, "Die Entwicklung der englisch-schottischen Balladen", *Anglia*, 51 (1933), 1-77, 113-312. Perdido en una revista de especialidad, no ha logrado la atención que merece. Schmidt, que no parece conocer a Menéndez Pidal, opina que el juego de formas de la balada va creado exclusivamente por la tradición oral. Una demostración categórica será en mil casos imposible por las lagunas de nuestra documentación. ¿Por qué un poeta no ha de poder identificarse del todo con la poética popular? De hecho WOLFGANG KAYSER, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin, 1936, pp. 34-38, sostiene que las versiones primitivas ofrecían ya los rasgos típicos y que la tradición se ha limitado a robustecerlos.

³⁷ RUTH HOUSE WEBBER, *Formulistic diction in the Spanish ballad*, Berkeley, 1951, nos ha dado un interesante estudio sobre la impregnación formulística, variable según la edad y el grupo a que pertenece un romance. Pero la red estadística no pesca fenómenos esenciales, como la variación dentro de la fórmula, ni logra distinguir entre el *pastiche* del versificador mimético y el empleo artístico e individual del diccionario y modos mostrencos. SCHMIDT, art. cit., ha insistido sobre la valía de la fórmula como acuñación definitiva, mientras otros la menosprecian como rutina. Unos y otros tienen razón.

como buena y la incorpore al peculio tradicional de la memoria. La intervención de genuinos artistas que convierten de nuevo en individual el poema comunal, explica que junto a tantas variaciones mediocres haya cimas de belleza y versiones acendradas.

En *Fonte frida* no hay medio de remontarse al romance original. Lo único que podemos asegurar es que, cuando por primera vez nos sale al paso, ya está folklorizado, es decir ha absorbido las mañas y maneras, el vocabulario y estilo del romancero tradicional. Cuando Carasa y Tapia lo glosan, ya es *viejo*. Y sabemos tan poco de la biografía de los glosadores, que se nos escapa lo mismo la fecha precisa de la fijación por escrito, que el ambiente social y la geografía de las dos versiones. Los dos glosadores vivían en la época de Encina³⁸.

La variante glosada por Carasa es más primitiva. Está menos folklorizada y más cercana al inasequible arquetipo. Las propiedades de la tórtola se enumeran en lógica sucesión no interrumpida, el diálogo se reduce a un mínimo, la emoción refrenada no ha llegado a la exasperación patética de la versión Tapia. En el lenguaje hay remotas vejezes como *bibda* por *viuda* y el uso de la segunda persona singular del subjuntivo presente con valor imperativo³⁹. El imperfecto *pluviese* por *pluguiese* sorprende. Dentro de la fraseología romanceril disuenan versos como "a quien tan suya me hizo", más propio del conceptismo elíptico de la canción cortesana. El octosílabo "por allí pasó cantando" suena en la versión Tapia "por allí fuera pasar", con infinitivo menos concentrado, pero más romanceril: facilita la rima en *-á*, frecuente en el Romancero, y expresa el fluir de la narración.

La versión de Tapia, difundida por el *Cancionero general*, el de Romances de Amberes y la *Silva* de 1550, es la mejor. Retiene, al igual de Carasa, la glorificación de la viudez eterna y afea el segundo casamiento como traición al primer marido. Al situar en primer término los hijos, alegría del hogar, apunta a un ámbito

³⁸ Hubo dos Tapias: el nuestro y el que anduvo en Italia con Alfonso V. El nuestro fue soldado en Alhama y cantó la muerte de César Borgia (AMADOR, *Hist. crit. de la lit. española*, t. 6, p. 442; MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, ed. cit., t. 3, p. 157). Sobre la fortuna de la versión Tapia véase A. RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.), *Espejo de enamorados*, Valencia, 1951, 26-27. M. FRENK ALATORRE, *Cancionero de galanes*, Valencia, 1952, ha reimpresso un pliego suelto con villancicos de Carasa que recuerdan a Encina. La acentuación de Carasa *publica* (llano) apunta a Navarra-Aragón, pero sábelo Dios. Tantas eran las licencias poéticas autorizadas por Mena y Nebrija.

³⁹ Según H. KENISTON, *The syntax of Castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, 1937, p. 37, "el siglo XVI no ofrece ejemplos del uso de la segunda persona de subjuntivo para expresar un mandato directo, sin palabra introductiva". La poesía lo mantiene hasta entrado el XVI: "Páreste a la ventana, / niña en cabello, / que otro paraíso / yo no le tengo" (*Tragedia Policiana*, ed. cit., p. 48).

de familia, no de corte ni de cuita sentimental. Dramatiza las propiedades de la tórtola: las más pintorescas, saltando del marco de la enumeración, irrumpen en el diálogo y pasan a la boca del ave fiel. La carga emotiva se concentra en el dolor de la tórtola que no admite consuelo. La violencia con que rehusa los goces de la vida y el amor nuevo, se explaya en catorce octosílabos —más de la mitad de la composición—, frente a dos solos en la versión de Carasa. Son catorce versos plagados de artificios característicos del romancero tradicional: paralelismo de giros subrayado por la triple anáfora (vv. 15, 17, 19); oposiciones entre octosílabos pares e impares (17-18); amontonamiento de sinónimos reiterados con leves modificaciones (13-14, 23-24). Entre estas dos sartas de injurias hay una especie de correspondencia. La repetición se justifica por la intercalación en el diálogo de las *naturas* de la tórtola, y la aclaración del sentido humano celado en la alegoría (“que no quiero haber marido. . .”, etc.). La repulsa “vete de ahí, enemigo/malo. . .” evoca resonancias bíblicas y tentaciones del diablo. Y los dos octosílabos finales con la usual dicotomía *mujer-amiga* rematan con el más puro casticismo.

La versión del *Cancionero musical* se aleja mucho del simbolismo originario. La tórtola, desligada de su asociación con la viudez, representa la soledad de amor. “Viuda y con dolor” se transforma en “sola y sin amor”. La muletilla “que hoy ha siete años” (tal vez por “que hoy ha siete años, siete”), familiar en la poesía oral de otros pueblos, revela una creciente saturación formulística.

La fragmentaria versión de la *Policiana* decapita el final. Condensa la emoción sobre la tórtola solitaria, escamotea al ruiñeñor y reduce la historia a un simple residuo lírico. El ave ya no simboliza el amor fiel, sino el nuevo amor no correspondido. La poesía popular procura rejuvenecerse adaptando a funciones nuevas, o a situaciones individuales, la canción comunal cuya virtualidad ha ido menguando. A la fuente del amor, tal vez pasada de moda, sucede la “fonte frida, fonte frida, / fonte frida e con frescor”, con su aliteración y su repetición incremental, recursos típicos de la canción folklórica.

CANCIÓN CORAL Y ROMANCE. FORMAS Y RITMOS COMUNES

Hemos seguido el romance hasta 1550. Por entonces ya la imprenta va confinando la tradicionalidad a círculos angostos. El texto, no obstante su fluidez, se aferra a ciertos versos afortunados, como el de “que ni poso en ramo verde / ni en prado que tenga flor”. Conserva la vigorosa entrada, el triplicado apóstrofe. Este ataque inicial con su ambigüedad simbólica y su martilleo obsesivo está acuñado para circular de boca en boca y ser coreado por la rueda o ronda que envuelve, o sigue, al solista. Puede des-

prenderse del resto del poema cuyo motivo central resume y cifra. Su ritmo, finamente articulado en miembros simétricos, su multiplicada invocación, se ajustan plenamente a las pautas y funciones del estribillo. No creo desatinado el suponer que su esquema rítmico proviene de la canción coral y de danza, con la que el romance ha tenido en el siglo xv (tal vez desde mucho antes, pero la comprobación se esquivo) libre comunicación y territorios comunes⁴⁰.

El comienzo de un romance suele ser el trozo más estilizado. Junto al comienzo reposado del romance narrativo que guarda las usanzas del cantar de gesta, se abre paso una entrada abrupta, despeñada en medio de la acción, en que el octosílabo primero invoca por dos veces el nombre de uno de los personajes. Estas entradas pueden nacer de la ingénita propensión al dramatismo propia de la canción comunal. Pueden remedar el rito religioso en que al empezar se llama al ser u objeto sagrado. En todo caso estamos ante una forma elemental en que la eficacia artística coincide con las conveniencias funcionales. Dramático es el principio de romances como "Rey don Sancho, rey don Sancho"⁴¹, "Abenámar, Abenámar" (*Prim.*, 78), "Moro alcaide, moro alcaide" (*Prim.*, 84). Los ejemplos abundan en los romances carolingios, novelescos y fronterizos (*Prim.*, 71, 109, 138, 161a, 168, 180, 181, etc.)⁴². A veces se reitera la fecha o el tiempo, que puede encerrar un contenido emocional, como en "Que por mayo era, por mayo" (*Prim.*, 114), o un vocablo evocador de una tarea: "A caza iban, a caza" (*Prim.*, 119). Hay un grupo de entradas, ajenas a la tradición épica —remedadas probablemente de la canción coral—, en que se apostrofan lugares y plantas⁴³. En algunos, como "Alburquerque, Alburquerque" (*Canc. musical de Palacio*, núm. 106) o el impresionante "Río verde, Río verde" (*Prim.*, 95), la invocación del lugar desemboca insensiblemente en la narración. En otros, como "Rosa fresca, rosa fresca" (*Prim.*, 115), "Arboleda, arboleda" (*Antología de Menéndez*

⁴⁰ Ya NAUMANN, *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte*, t. 3, p. 480, observaba que no hay manera de separar la balada con estribillo y danza de la balada sin esos dos requisitos: "El estribillo y la relación con la danza se toman y dejan con facilidad" (citado por W. KAYSER, *Geschichte der deutschen Ballade*, *op. cit.*, p. 305). Sobre el paso de motivos de la canción lírica al romance, véase EZIO LEVI, "El romance florentino de Jaume de Olesa", *RFE*, 14 (1927), 134-160.

⁴¹ WOLF-HOFMANN, *Primavera y flor de romances* (reimpresión en la *Antología de Menéndez Pelayo*, ts. 7-9, núms. 39-40).

⁴² Sobre la anáfora épica véase L. SPITZER, "Stilistisch-syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen", *ZRPh*, 35 (1911), 293-301.

⁴³ La aparición de plantas simbólicas en el estribillo se da por ejemplo en las canciones que llamamos *tréboles*. En las baladas inglesas no es rara: véase A. KAHLERT, *Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade*, Marburg, 1930, pp. 105 ss. Podría hacerse un estudio sobre el simbolismo de la oliva y la manzana, la rosa y el romero en las canciones castellanas.

dez Pelayo, t. 9, p. 414), el contenido simbólico no ofrece duda. En estos apóstrofes hay una intensidad emotiva que señala la participación del coro. Y en todos estos lugares los dos octosílabos iniciales pueden desgajarse y repetirse en los momentos adecuados, aunque nuestros pliegos sueltos y cancioneros no lo indiquen. Este tipo de arranque tajado y emocional se ha ido propagando a medida que aumentaba la impregnación lírica del romancero. Si repasamos el *Catálogo del romancero judío-español* hecho por don Ramón⁴⁴, hallamos que, entre 143 romances, 19 usan esta forma inicial de invocación redoblada o reiteración de una palabra significativa en el primer octosílabo. Algunos comienzos como "Mañanita era, mañana" reemplazan otros muy diferentes del romancero viejo (núms. 8, 22, 127 del *Catálogo*). Esta fórmula inicial, la más popularizada, se inspira acaso en una canción lírica alusiva a los baños del amor que nos ha sido conservada por Juan Vásquez⁴⁵:

¡O qué mañanita, mañana,
la mañana de san Juan,
quando la niña y el caballero
ambos se yvan a bañar!

El comienzo de *Fonte frida* fué calcado en la versión de *Rosa fresca*, que Berintho glosa en la *Comedia Thebaida*⁴⁶:

Rosa fresca, rosa fresca
rosa fresca y con amor,

y su geometría rítmica remedada en el romance judío de "Arboleda, arboleda, / arboleda tan gentil", previamente citado.

La afinidad de los dos versos iniciales de *Fonte frida* con la canción coral, se confirmará si los cotejamos con el célebre estribillo de un *Lied* de Goethe musicado por Schubert y tomado con leves alteraciones de la tradición oral:

*Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heide.*

La cosa simbólica (rosa-fuente), escoltada del epíteto que indica la cualidad esencial (roja la rosa, fría la fuente), se redobla en el primer verso, mientras en el segundo se nombra acompañada de una determinación (del prado, del amor). La repetición (cantidad en vez de calidad) caracteriza la poética popular y guarda un rastro de fórmula mágica ligando el canto y el encanto⁴⁷.

⁴⁴ R. MENÉNDEZ PIDAL, *El romancero*, Madrid, s.a., pp. 101-183.

⁴⁵ J. VÁSQUEZ, *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla, 1560), ed. de H. Anglés, Barcelona, 1946, p. 30.

⁴⁶ *Comedia Thebaida* (Colección de libros españoles raros y curiosos), Madrid, 1894, p. 43.

⁴⁷ H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, Marburg, 1927, t. 1, p. 121, considera que este estribillo guarda aún su halo mágico.

Históricamente abundan las pruebas de que en España, en el siglo xv, por los días en que cristalizaba el sistema expresivo del romancero tradicional, el canto coral y la danza acompañaban los júbilos colectivos. La documentación más reveladora se encuentra en la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, cuando pinta las fiestas de la ciudad que los romances apellidaban "Jaén, Jaén la guerrera"⁴⁸. Y, empezado el siglo xvi, en el teatro de Gil Vicente que a cada paso atestigua la boga de la poesía coral y sus íntimos contactos con el romance y la danza. La acción dramática alterna con múltiples intermedios de canto: serranillas, villancicos, mayas, romances. Se canta ya en solo, ya en corro, en chacota, en folía, de *terreiro*. Aunque la *Copilaçam* de 1562 ha podado casi todas las rúbricas escénicas, se han salvado algunas interesantes acotaciones, como la que remata el romance y auto de *Don Duardos*: "Este romance se disse representado e depois tornado a cantar por despedida". Dos romances poseen su correspondiente estribillo y se acompañan con mudanzas y variaciones de baile. En la *Comedia do viuvo* (*Copilaçam* de 1562, f. 106 r° B) "vem quatro cantores e andarão hum compasso ao som desta cantiga":

Estánse dos hermanas
doliéndose de sí;
hermosas son entrambas,
lo más que yo nunca vi.
¡Hufa a la fiesta, a la fiesta,
que las bodas son aquí!

En *Romagem de agravados* (*Copilaçam*, f. 190 r° A) "ordenarão se todas as feçuras como en dança e a vozes baylaram e cantaram a cantiga seguinte":

Por Mayo era, por Mayo,
ocho días por andar;
el Iffante don felipe
nació en Éuora ciudad.
¡Huha, huha!
¡Biua el Iffante, el Rey y la Reina
como las aguas del mar!

Es de creer que Gil Vicente no hace más que reflejar, quizá con algún retraso, los comunes usos hispánicos.

"FONTE FRIDA" DESPUÉS DE 1550

El romance de *Fonte frida* estuvo muy en boga durante el reinado de los Reyes Católicos y los primeros tiempos de Carlos V,

⁴⁸ Véase mi artículo sobre cantares paralelísticos castellanos en la *RFE*, 37 (1953), 130-167.

según noticias de Menéndez Pidal⁴⁹. De los datos reunidos por C. Michaëlis, *Romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934, (2^a ed.), se infiere que Lisboa lo seguía cantando en la segunda mitad del xvi. A las alusiones registradas por la ilustre romanista, añadamos algunos textos burlescos de Prestes y Camões. Pocos criterios hay más seguros que el chiste teatral cuando se trata de aquilatar la popularidad. Para que una alusión cómica posea eficacia, ha de despertar eco inmediato en el ánimo del espectador. La imagen sentimental desgastada por el uso brinda una fácil presa al retruécano y la caricatura. Camões pone en boca de un galán en el *Auto de Filodemo*: “Pois não creio eu em sam Pisco de pao se ey de por pè em ramo verde, tè lhe dar trecentos açoutes”⁵⁰, donde el eco de *Fonte frida* interfiere con la alusión al ramo verde que anunciaba las tabernas. Antonio Prestes, en el prólogo representado al *Auto de dous hirmãos*, comentando el bajo nivel del teatro corriente, hace decir al Licenciado: “Fazey autos a rolas uevuas que não riem nem põe pè em ramo uerde, nem bebem agoa crara”⁵¹. En el *Auto da Sioza* presenta al marido lamentándose de su mujer que le cela y no deja salir a la calle: “Pregaisme frestas, jenelas, / eu nem pee em ramo seco / e inda sois toda querelas”⁵², donde Prestes, amigo de descoyuntar la lengua y de variar la frase hecha, suplanta el esperado *verde* por *seco*.

Nuestro romance no fue incluido en la *Silva* de 1561 y sus derivaciones⁵³. Pero las frecuentes reminiscencias en libros de zoolo-gía, sermonarios y comedias mal se explicarían si no hubiese seguido vivo en boca del pueblo. Coplas modernas de España, Portugal y Argentina cantan a la casta tórtola y quizá presuponen un recuerdo más o menos apagado. Por eso yo encontraba sorpren-

⁴⁹ *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1938, pp. 81-82.

⁵⁰ Camões, *Poesías castellanas y autos*, ed. Marques Braga, Madrid, 1929, p. 49. L. SPITZER, *Essays in historical semantics*, New York, 1948, p. 133, asociaba el giro *não pôr pé em ramo verde* con la expresión alemana *auf keinen grünen Zweig kommen*, que según el *Deutsche Wörterbuch* se relaciona con la rama verde, símbolo del traspaso de la propiedad en el derecho germánico. Recientemente (*MLN*, 69, 1954, 270-273) corrige Spitzer esa interpretación a base de la obra de Lauchert aducida por Bataillon en su citado artículo: el giro alemán deriva del cuento medieval de la tortolica viuda. —Para un portugués del siglo xvi, el *por pè em ramo verde* de Camões valía seguramente lo mismo que *ir ao ramo*, y aludía de paso a una canción callejera.

⁵¹ *Primeira parte dos autos e comedias portuguesas feitas por Antonio Prestes e Luis de Camões*, Lisboa, 1587, f. 74 v°. Tito de Noronha (o, por mejor decir, el increíblemente descuidado copista de quien se fió) se ha comido el prólogo en su chapucera edición de los *Autos* de Antonio Prestes, Porto, 1871.

⁵² *Ibid.*, f. 112 v°.

⁵³ *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561), reed. de Valencia, 1953. Su descubridor y editor A. Rodríguez-Moñino describe en el prólogo 37 reimpresiones, afirmando (p. xxviii) que “es la raíz y fuente principal de la propagación de nuestro romancero”.

dente que, en las colecciones de romances modernamente recogidas de la tradición oral, no figurase descendencia de *Fonte frida*. Un rápido sondeo en el círculo de mis amigos me ha permitido descubrir una versión burgalesa y una reminiscencia incrustada en "Por mayo era, por mayo" tal como se canta en la Puebla de Sanabria. Hélas aquí:

Versión burgalesa

Fonte frida, fonte frida,
 fonte frida y con amor,
 do todas las avecicas
 van tomar consolación,
 si no es la tortolica
 que está muerta de dolor.
 Por allí fuera a pasar
 el traidor del ruseñor.
 Las cuitas que de su vil pecho brotan
 llenas son de traición.
 Si te pluguiese, señora,
 sería yo tu servidor.
 Véte de ahí, enemigo
 malo, falso, engañador,
 que no poso en químa verde
 ni en prado que tenga flor,
 que si el agua hallo clara,
 también beberla suelo yo;
 que no quiero haber penas,
 que llantos no quiero, no:
 las cuitas que de tu vil pecho brotan
 llenas son de traición,
 que nunca fuiste ni has sido
 ni nunca serás buen servidor.

Versión de Sanabria

Por mayo era, por mayo,
vitor, vitanda,
 mes de la rica calor,
vitor, vitanda,
 cuando las damas del mundo
 iban a ver a su amor;
 y yo, la triste de mí,
 metida en esta prisión,
 sin saber cuando amanece
 ni cuando se pone el sol,
 si no son tres pajarcitos
 que me cantaban l'albor:
 y una es la golondrina
 y otro es el reiseñor,
 y otra era la calandria
 la que lo hacía mejor.
 Ella no se posa en prado
 ni árboles que echaran flor;
 posárase en las aradas
 y en la sombra de un terrón,
 y estando un día reclamando
 un pastor me la mató.
 Si lo hizo por la pluma,
 de oro se la daba yo;
 si lo hizo por la carne,
 no pesaba un cuarterón;
 si lo hizo de venganza,
 no alcance perdón de Dios.

La versión burgalesa⁵⁴, de la colección reunida por el Ayuntamiento de Burgos, no carece de encanto, por más desnaturalizada que esté. Uno se pregunta si el colector o los últimos eslabones de la cadena oral no habrán manipulado y falseado ciertos versos sospechosos. Contrasta el castizo y regional *químa* con el literario *cuíta*. Al principio, hasta "también beberla suelo yo", sigue el texto divulgado de Tapia, salvo el estirado verso "las cuitas que de tu vil pecho brotan", que se canta con un floreo musical. La segunda parte ofrece notas que están muy a tono con la veta reflexiva y moral del pueblo de Castilla. El sentido trágico de la vida cede el

⁵⁴ Mi agradecimiento a don José María Codón, el jurista y escritor burgalés, que me comunicó el texto.

paso al buen sentido. Si la dolorida viuda rechaza al galán rui-señor; no lo hace por fidelidad sino por cautela. Bebe el agua cuando la halla clara, pero el nuevo galán no es agua clara ni trigo limpio. La pasión 'sustituída por la discreción.

El romance de Sanabria⁵⁵, en armonía con la tradición del Noroeste, tiene más lujo de imaginación y lirismo. Está destinado al corro y posee un estribillo volandero: *visor vitanda*. Todo en él denuncia una larga tradición: la triplicación de las aves, el derroche de oro, y especialmente el elaborado remate con su triple repetición incremental que sustituye el verso final del romance del Prisionero: "déle Dios mal galardón". La calandria, vista con intuición feliz de cantor campesino, asume el papel principal y roba dos octosílabos a la tórtola viuda. Para explicar la enumeración de pájaros, no necesitamos recurrir a los hábitos inveterados de la poesía latina medieval. Hay antecedentes más inmediatos, como la variante del Prisionero de la *Primavera* (*Prim.*, 114a) y sobre todo el fragmento de *Fonte frida* que con retoques de *fabla* inserta L. Vélez de Guevara en *Los hijos de la Barbuda* (*Antología* de Menéndez Pelayo, t. 9, p. 96):

Allí canta la calandria — allí canta el rui-señor,
allí canta el silguerillo — y el chamariz parlador:
si non fue la tortolilla — que nunca cantara, non,
nin reposa en rama verde — nin pisa yerba nin flor.

Pero creo que para la contaminación del romance del Prisionero con el de *Fonte frida* existe un motivo más profundo que el de la técnica retórica, motivo oscuramente presentido por el autor que los ligó. Ambos romances reflejan idéntico modo de voluptuosidad dolorosa. Han brotado de una sensibilidad que —a lo menos poéticamente— se complacía en las lágrimas y se cerraba a los placeres de Mayo.

EUGENIO ASENSIO

Lisboa.

⁵⁵ Debo esta versión a la amistad de Eulalia Galvarriato, la brillante novelista de *Cuatro sombras*. La oyó cantar a una criada suya venida de la Puebla de Sanabria.