

2388

ANALES

DE LA

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

AÑO X * 1929-1930

CUADERNO 74

La poesía del Cancionero de Uppsala

TESIS PRESENTADA PARA EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA
Y LETRAS, SECCIÓN DE CIENCIAS HISTÓRICAS

POR LEOPOLDO QUEROL ROSO

Esta Memoria doctoral fué leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, el día 4 de Abril del año 1927, ante el Tribunal formado por los Doctores don José Jordán de Urrés, D. Andrés Ovejero y Bustamante, don Antonio Ballesteros y Beretta, D. Francisco de P. Amat y Villalba y D. Manuel Villarreal, obteniendo la calificación de
Sobresaliente

Verificados los ejercicios de oposición el día 31 de Enero del año 1928, se le adjudicó el

Premio extraordinario del Grado de Doctor

PRELIMINARES

ES una obligación ineludible y un servicio al arte musical de nuestra Patria dar a conocer, con estudios adecuados, el rico fondo de nuestra música popular de antaño. Los muchos cancioneros que han venido publicándose casi siempre sin interrupción hasta hoy y aun reimprimiéndose con sendos estudios sobre su contenido, han visto siempre la luz pública desprovistos de aquella parte esencial que animaba su poesía: *la música*, que desde tiempo inmemorial ha venido acompañándola siempre.

«Una rima popular no es un cantar integro; fáltale la mitad de sus medios de expresión, la melodía; y no puede

Necesidad del estudio de la música de nuestros Cancioneros

preciarse de conocer a fondo los cantares de un país, quien no tenga una idea, siquiera leve, de su aptitud y gusto musicales», ha escrito el Sr. Rodríguez Marín (1); y en efecto, los estudios de musicología histórica se encuentran lamentablemente abandonados en nuestro país y la falta de su fomento explica la abundancia existente de obras de un interés palpitante que yacen, a no dudarlo, abandonadas en las bibliotecas y archivos de España y de fuera de España.

La música, pues, es el alma de la lírica de nuestro pueblo y la omisión de su estudio es imperdonable.

*El musicógrafo
Rafael Mitjana*

Una de las personalidades más relevantes en este linaje de estudios y que forma rara excepción con otros contados casos en nuestro país, es la de Rafael Mitjana: sus estudios de historiografía musical son de positivo valor: recordemos sus trabajos sobre Juan del Enzina y otros músicos españoles del siglo XVI y su historia de la música española titulada «La musique en Espagne» y publicada en la «Encyclopedie» de Lavignac, magníficamente documentada y amenamente escrita.

Hallazgo del Cancionero de Uppsala

Siendo Secretario de la Legación de España en Suecia tuvo ocasión de conocer los ricos fondos musicales de la Biblioteca Carolina de la Universidad de Uppsala, de valor inapreciable, y fruto de su revisión fué la publicación del libro «En Bibliografisk visit i Uppsala Universitets Biblioteks Musikavdelning» (2), el cual es un opúsculo de texto ilustrado con reproducciones de ediciones desconocidas. Entre los códices y ediciones antiguas que revisó, tuvo la fortuna de tropezar con una edición de Venecia de 1556, que contenía 54 canciones españolas, de las cuales 4 eran catalanas y 2 galaico-portuguesas, siendo el resto castellanas. A su sorpresa del primer momento siguió la convicción de que se trataba de una rica y probablemente única colección

(1) «Cantos populares españoles», vol. I, Prólogo, pág. XXI.

(2) Ed. Centraltrickeriet, 19 págs. Stockholm 1907-1908. Más tarde, en 1911, publicó su «Catalogue des imprimés de musique des XVI et XVII siècles», dividido en dos partes, la primera dedicada a la música religiosa y la segunda a la profana. Uppsala 1911.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

de composiciones polifónicas desconocidas, en las que el elemento popular tomaba relieve muy importante. Más tarde, en 1909, publicaba en un folleto la poesía de estas canciones con comentarios y notas críticas y con el título por él establecido de *Cancionero de Uppsala* (1), reproduciendo en facsimil la portada de la edición.

El Sr. Mitjana realizó la copia de toda la música del Cancionero, que es la parte más interesante del mismo, con serlo también mucho la poesía para la historia de nuestra lírica popular, y tenía el proyecto de sacarla a luz con un estudio sobre ella, como ya anuncia en el folleto dicho. La muerte nos arrebató a este insigne historiógrafo de nuestra música y con ello perdimos una de las figuras más salientes de este orden de estudios.

El ilustre arabista D. Julián Ribera me dió la idea de lo interesante y necesario que era dar a conocer aquella música que Mitjana posela y me dirigi por carta a la Sra. Hilda de Falek, viuda de Rafael Mitjana, residente en la capital de Suecia, y a quien había conocido a mi paso por Stockholm. Con una amabilidad y deferencia extraordinarias, a las cuales nunca acertaré a corresponder, me remitió toda la música del precioso Cancionero y, gracias a ello, pude realizar el estudio global de él, tanto de su parte literaria, como de su parte musical. En la primera he continuado lo que ya comenzó Mitjana en su folleto.

*Cómo obtuve la
música del Can-
cionero*

Publico aquí ahora el estudio sobre la poesía del Cancionero; más adelante se dará a la stampa, en las publicaciones de la Junta para Ampliación de Estudios, el estudio sobre la música acompañado de la reproducción fotográfica del Cancionero con su transcripción a la notación moderna.

*Estudio de la
parte poética*

Es muy de veras de lamentar la muerte de Rafael Mitjana, que ha impedido que este estudio sea continuado por él, y con ello nos hemos visto privados de la labor magni-

(1) «Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI, Cancionero de Uppsala, ahora de nuevo publicadas acompañadas de notas y comentarios». Uppsala 1909.

fica que indudablemente iba a realizar, a semejanza de la competencia y fina crítica de que hace gala en las demás obras que de él conozco.

Las canciones y
sus autores

El *Cancionero de Uppsala* está compuesto en su mayoría de canciones de rica polifonía, bella representación del florecimiento que la música alcanzó durante el Renacimiento, pues toda es debida a autores españoles, anónimos en su mayoría, salvo una canción que pertenece a Nicolás Gombert, y aun éste había bebido en la fuente de la música popular hispana. Pertenecen todas ellas a fines del siglo XV y a toda la primera mitad del XVI; por lo tanto este Cancionero es un bello complemento del *Cancionero de Palacio* dado a luz por Barbieri (1) y hay que añadirlo al fondo escaso de música profana que de la época renacentista poseemos: por esta extremada rareza de composiciones profanas se comprenderá su importancia. Es, pues, un documento de alto valor para la historia de la música española.

Señalamiento
bibliográfico

El señalamiento bibliográfico del *Cancionero de Uppsala* es el siguiente:

Villancicos | De diversos Autores, a dos | y a tres, y a quatro, | y a cinco bozes, | agora nueuamente | corregidos. Ay mas / ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de | Canto de Organo para que puedan, | Aprovechar los que, A can | tar començaren. Venetiis | Apud Hieronymum Scotum. | MDLVI |.

Detalles materia-
les: signatura, di-
mensión, encuadernación, ex-
libris y portada

Está contenido en un solo volumen. Las voces están escritas una después de otra, como era uso en la época, puesto que la forma de escritura en partitura no se conoce hasta entrado el siglo XVII, y aun para este Cancionero no existen volúmenes aislados, uno para cada voz, como solía hacerse también. Aquí, pues, está contenido todo en un solo volumen, cuya signatura de la Biblioteca de Uppsala es «Vol. mus. i. Tr. 6 II». Su dimensión es 14'9 × 20'9 centímetros, sin la encuadernación. Esta es moderna, en cuero *marocain* azul oscuro. El ex-libris de la Biblioteca en

(1) Francisco Asenjo Barbieri.—«Cancionero musical de los siglos XV y XVI». Publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid 1890.

EL CACIONERO DE UPPSALA

oro por delante y por detrás de la encuadernación. Líneas de oro alrededor. En la portada el título «Villancicos.—Cancionero de Uppsala» en la parte superior, y en la inferior «Venetiis 1556». Todo ricamente adornado de oro. Esta encuadernación fué regalada a la Biblioteca en 1913 por Rafael Mitjana, fervoroso homenaje a aquellas producciones renacentistas. Sobre el verso del primer folio y el recto del siguiente se encuentra el *Indice* del libro y sobre el verso de este último, sin numeración, empieza el Cancionero y sigue hasta el folio 54 recto.

En el resto del libro hasta el folio 64 recto hay música sin palabras, que son los «Ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organó», que no nos interesan a nosotros, por ser muy abundante y repetida la música de este género.

Otro contenido del volumen

Todos estos datos los debo y he de agradecerlos aquí muy encarecidamente a la Sra. Falek, quien con su intervención ha podido obtenerlos del Profesor Erie Stooff de Uppsala, amigo que fué de Rafael Mitjana y para quien consigno también mi agradecimiento.

Gratitud a la señora Falek y al Prof. Erie Stooff

En el presente trabajo dedicaremos el primer capítulo al estudio de los sistemas poéticos de la antigua lírica popular en sus diferentes regiones y al estudio y clasificación de las formas poéticas del Cancionero de Uppsala y tras él estudiaremos en sucesivos capítulos la poesía de cada uno de sus villancicos con las notas y comentarios particulares a que pueden dar lugar. Al final se encontrará una bibliografía de las obras que he podido tener a mi alcance.

Plan del presente estudio

CAPÍTULO PRIMERO

El sistema poético

Lengua de la antigua lírica popular.—Origen de sus sistemas poéticos.— Sistema lírico popular de los árabes; el provenzal, el de las Cántigas de Alfonso el Sabio.—El sistema lírico popular castellano: el villancico y sus géneros y clases.—Manera de leerlos y cantarlos.—Los villancicos del Cancionero de Uppsala: su lengua, forma de elocución, rima y géneros a que pertenecen.—Clasificación y estudio de sus formas poéticas.—Cuadro sinóptico comprensivo de todos los villancicos del Cancionero de Uppsala clasificados.

Lengua de la antigua lírica popular

Hay opiniones muy contradictorias acerca de la lengua de la lírica popular y de la oriundez de su sistema poético.

Respecto a la lengua ha sido opinión generalmente admitida, y aun corroborada por el Sr. Menéndez Pidal, que la lengua de la antigua poesía épica fué el castellano, pero no la de la antigua lírica, que el pueblo cantaba en lengua extraña. Fundan esta opinión en que los cancioneros más antiguos españoles no están escritos en castellano, sino en la lengua galaico-portuguesa, como ocurre con las *Cántigas* de Alfonso X, el Sabio, verdadero monumento de la poesía lírica popular y obra maestra de la música del siglo XIII.

Teoría de Cejador

Ante estas opiniones, opuso el Sr. Cejador la teoría de que «la lírica castellana fué más antigua que la galaico-portuguesa, conocida por aquellos cancioneros del siglo XIV, y en lugar de influir la cortesana portuguesa en la popular castellana, influyó la castellana popular en la cortesana portuguesa» (1). Asimismo, es también opinión del Sr. Cejador al afirmar la regularidad de la versificación castellana, ya desde los tiempos más antiguos (2), opinión opuesta total-

(1) Cejador y Frauca, Julio.—«La verdadera poesía castellana». Tomo I. Prólogo.

(2) Cejador, ob. cit. t. I. Prólogo.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

mente a la de Pedro Enriquez de Ureña en su obra «La verificación irregular en la poesía castellana».

No voy a entrar a examinar aquí los fundamentos más o menos sólidos de estas teorías; pues mi objeto antes de estudiar la métrica de las poesías del Cancionero de Uppsala, es sólo exponer, a título de introducción, los sistemas poéticos conocidos antes del siglo XVI, que han podido influir más o menos en el del Cancionero que nos ocupa.

Don Julián Ribera, en su obra «La música de las Cántigas» (1), se muestra partidario del origen árabe de la poesía y música medievales, perpetuándose a su juicio esta tradición en el renacimiento y en los tiempos posteriores hasta nuestros días. Los sistemas poéticos existentes en nuestra Península traen su origen, según él, del sistema árabe, y por lo tanto a éste mismo origen refiere el del sistema lírico castellano.

Origen del sistema lírico castellano: teoría de Ribera

La opinión del Sr. Cejador respecto a este punto es muy distinta: el sistema de villancico con coplas y estribillo es exclusivamente castellano y el más antiguo conocido (2); de manera que, según esta otra opinión, la corriente de influencia es completamente contraria a la del Sr. Ribera, que va de lo árabe a lo castellano y a toda otra poesía popular. En lo que coinciden las opiniones de Cejador y Ribera es en considerar que del sistema lírico de los moros españoles, cristalizado en el de Abencuzmán, de principios del siglo XII, se derivó el provenzal y el galaico-portugués.

Opinión contraria de Cejador

Veamos cuál es el sistema lírico popular de los árabes: existía en Oriente la corriente *cuarteta persa*, formada por tres versos de rima igual y uno desigual, cuya representación esquemática será a - a - b - a. Todavía esta cuarteta procede de la llamada *casida árabe*, que se representa esquemáticamente por a - a, dos versos que riman, pero que ofrecen la particularidad de estar divididos en dos hemistiquios, rimando el primer hemistiquio del primer verso con los

Sistema lírico-popular de los árabes

(1) Madrid 1922.

(2) Cfr. la ob. cit. de Julio. Cejador, t. I, pág. 15.

versos primero y segundo, es decir, la rima de los dos versos es igual a la del primer hemistiquio del primer verso y el primer hemistiquio del segundo verso es libre. Existen, pues, en realidad en la casida, los cuatro versos de la cuarteta persa y rimando como en ella (1).

Sistema de versificación popular de los árabes españoles

En cuanto a España, el sistema de versificación popular de los árabes es el *zéjel* y la *moaxaba*: su inventor fué Mocadem de Cabra, poeta popular de la corte de Omar-ben-Haf-sún. He aquí su representación esquemática:

a a - b b b a - c c c a

o sea, un pareado, por estribillo, y una cuarteta, por estrofa o copla. Es forma poética puramente occidental y muy distinta, como vemos, de la casida oriental. La rima de ambas cuartetas es completamente diferente:

Cuarteta oriental. a a b a
Cuarteta occidental. b b b a

La lírica árabe española es, pues, una verdadera creación.

La cuarteta persa en el Cancionero de Uppsala

En el Cancionero de Uppsala hay un sólo ejemplo de cuarteta persa: la que forma parte de la copla de la canción número 25, que dice:

Son tan lindos y tan biuos,
Que a todos tienen catiuos;
Y solo la uista dellos
Me a robado los sentidos.

El zéjel en el Cancionero de Uppsala

Más ejemplos hay de zéjeles: véanse las canciones números 2, 5, 12, 16, 21, 39, 51 y 53, y también la 44 sólo en cuanto a las coplas, que son cuartetas occidentales, pero que no tienen el estribillo de dos versos monorrimados entre sí y con el último verso de cada estrofa, aunque sí riman entre sí los últimos versos de sus tres estrofas; y finalmente la canción 45, de siete estrofas, cuartetas árabes, cuyo último

(1) Cfr. Julián Ribera.—«La Música de las Cántigas». Madrid 1922, pág. 47.

EL CACIONERO DE UPPSALA

verso rima con el estribillo de un solo verso. Las canciones 44 y 45, son, pues, zéjeles en todo caso, pero ligeramente modificados en el estribillo. De todas estas canciones, en la 5 y la 21, la cuarteta árabe está formada por los tres versos monórrimos de la copla, pero el último es el primero de los dos del estribillo, en la 5, y el único de que consta el estribillo, es la 21. Estas son las pequeñas diferencias del tipo general.

Este sistema del zéjel se complicó después por el poeta Obada-ben-Abdala-ben-Maassama, del modo siguiente:

Complicación posterior del zéjel

a b a b a c d c d c d a b a b

es decir, dos versos por cada uno de los que constituyen el zéjel más simple. Así progresivamente se llegó a una grandísima riqueza de combinaciones, como da idea el siguiente zéjel.

a b c d e f f g f g f g a b c d e (1)

Estos zéjeles complicados ya no aparecen en el Cancionero de Uppsala.

De todos los poetas árabes españoles, el que alcanzó mayor celebridad fué el famoso Abencuzmán, cordobés del siglo XII y el principal representante del sistema lírico andaluz. Sus composiciones son muchas y se han conservado y publicado en su *Cancionero* (2); ellas manifiestan el esplendor que alcanzó la lírica musulmana en el siglo XII, y su autor es poeta que, habiéndose asimilado el estilo popular, no deja por ello de ser cortesano. Su sistema poético, que cree Ribera que es puramente árabe (3), es reputado por el Sr. Cejador como procedente de la lírica popular

El Cancionero de Abencuzmán

(1) Cfr. el cit. libro de Ribera, pág. 57.

(2) El manuscrito de este *Cancionero* se conserva en el Museo Asiático Imperial de San Petersburgo y ha sido reproducido fotográficamente a expensas del Barón David de Gunzburg (Berlín 1896). Lo ha estudiado D. Julián Ribera en su discurso de recepción en la Real Academia Española. Madrid 1912.

(3) Vid. la misma ob. cit., págs. 68 y 69.

castellana, pero en Abencuzmán no existe, como en ésta, el villancico encerrando el germen de toda la composición poética, sino que se reduce a simple *mote*, *letra* o *estribillo*, que repite siempre el coró, y ya no contiene, en este último caso, toda la idea poética.

El villancico y el estribillo en el Cancionero de Uppsala

En nuestro Cancionero, como veremos, unas veces coincide el villancico con el estribillo, y otras no, siendo entonces el estribillo una parte del villancico con sus versos en el mismo orden o trocados, y aun a veces en el estribillo se modifican los versos del *villancico* o *cabeza*. De los zéjeles que hemos citado, los números 2, 16, 21, 39 y 51, tienen villancico que no coincide con el estribillo, y en los números 5, 12 y 53, el estribillo es el mismo villancico, o mejor dicho, no hay villancico y sólo existe el estribillo. Los primeros responderían al tipo lírico popular castellano si no hubiese en ellos tres versos monórrimos, característica de lo árabe: ni en la lírica popular castellana ni en la portuguesa existen los versos monórrimos, siendo la rima alternativa de cuarteta (a b a b), o de redondilla (a b b a) la más común. Los segundos, números 5, 12 y 53 ya son puramente árabes, por la rima y por carecer de villancico. ¿Será que los primeros son zéjeles asimilados a la manera y estilo de la lírica popular castellana, o más bien el zéjel árabe procederá del villancico castellano? Hay, como he dicho, ambas opiniones, sin que se haya podido llegar a una certeza absoluta en este punto.

Sistema lírico popular provenzal

El *sistema lírico popular provenzal* se deriva del de Abencuzmán, estableciendo como en éste, comunidad entre los elementos libres de las estrofas, que son los últimos versos de ellas, y, desde luego, tampoco tiene villancico a la cabeza, sino solamente varias coplas cuyos últimos versos riman todos con un estribillo que se repite.

Sistema lírico de las Cantigas de Alfonso el Sabio

En las *Cantigas* del Rey Sabio se notan varias influencias: el sistema de Alfonso X en la mayoría de las cántigas (unas 375) es el zéjel árabe, pero con la particularidad y distinción del de Abencuzmán de que las subdivisiones de la cuarteta, llamadas hemistiquios o *colae*, en vez de llevar

EL CANCIONERO DE UPPSALA

rimas para facilitar al coro el recuerdo de la letra, como sucedía en la casida oriental y sucede en Abencuzmán, no las llevan. El Sr. Ribera cree por eso que el sistema de Alfonso el Sabio es más primitivo o por lo menos más sencillo que el de Abencuzmán (1). Hay también unas 25 cántigas de tradición popular gallega o erudita provenzal. Por otra parte, unas veces los versos son monórrimos y otras no. El villancico aparece siempre en la cabeza, como en el sistema castellano, y los versos finales de las estrofas riman con el último del villancico, como en lo provenzal. El sistema, pues, de las Cántigas tiene de lo castellano, de lo portugués, de lo provenzal y, principalmente de lo árabe.

Llegamos al *villancico*, que en la lírica castellana posee su mayor título de autenticidad. Su definición se encierra en la misma palabra denominadora: es una canción *a lo villano*, que quiere decir tanto como canción popular, pudiendo ser muy variados los asuntos: así hay villancicos amorosos, picarescos, religiosos, caballerescos, de Navidad, serios, festivos, históricos, burlescos, etc. Cuando el villancico es de estilo rústico, campestre o pastoril, toma mejor la denominación de *villanesca*.

Los villancicos de Navidad han existido desde antiguo, y este género siguió cultivándose en los siglos XVII y XVIII; hoy mismo siguen cantándose por Navidad. Su asunto es el nacimiento de Jesús o la alabanza de la Virgen María. En nuestro Cancionero tenemos once villancicos de Navidad: los números 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47 y 48. Este género de villancicos dió lugar al nacimiento de la dramática castellana con Juan de la Enzina.

Hay villancicos que son exclusiva y puramente populares, con un sabor y perfume tan especial, que es fácil distinguirlos de las composiciones en donde ya pueda notarse el ingenio más o menos hábil de un poeta; pero ha habido, y hay en el arte moderno, artistas que, habiéndose asimilado el estilo popular hasta el colmo, llega éste a formar una

Sistema lírico-popular castellano: los conceptos villancico y villanesca

Villancicos de Navidad

Carácter popular de los villancicos

(1) Vid. «La Música de las Cantigas», cap. XV.

segunda naturaleza en el artista; bebieron hasta apurar las heces del sentimiento del pueblo, y tales artistas han sido capaces de crear obras que suelen confundirse con las auténticas del folklore (1). En el Cancionero de Uppsala encontraremos muchos ejemplos en la música: los compositores de la mayoría de las canciones trabajan sobre temas sobrado conocidos y muy populares. En lo moderno los ejemplos son inacabables; tomemos uno al azar: Grieg, el célebre compositor noruego, ha sido un artista de sentimiento popular tan profundo, que muchas de sus melodías originales se cantan hoy como populares en Noruega entre la gente del campo, dándose el curiosísimo caso de quedar sorprendidos muchos folkloristas, quienes al recoger y anotar algunos cantos populares noruegos, reconocieron en ellos melodías de Grieg.

En el verso ocurre lo propio: los villancicos de nuestro Cancionero son todos eminentemente populares; pero entre ellos se descubre en algunos ligeramente la mano del poeta: tal ocurre con los números 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47 y en algunos otros: y ello se nota principalmente por la falta de sencillez, candor y facilidad de léxico, que son los caracteres de la obra anónima del pueblo.

El P. Villalba se expresa de este modo al hacer esta distinción: «El villancico tiene varios grados y clases: una que se mantiene en su más pura y real forma, reproduciendo pensamientos, palabras y melodías, una copia o traducción literal de la poesía y la tonada del pueblo; y otra en la cual el artista, habiéndose asimilado al género, la flor y sus aromas, siente y se expresa a lo popular y villano, o al menos tiende a ello, produciendo esas composiciones que frisan

(1) El Sr. Rodríguez Marín considera, con toda razón, como populares los cantos popularizados de estos artistas, añadiendo: «Cuando el poeta literato escribe coplas, no es sino un hijo del Pueblo que sabe escribir lo que otros hermanos suyos tienen precisión de confiar a la memoria». Vid. «Juan del Pueblo, historia amorosa popular». Sevilla, Álvarez y Comp., 1882, pág. 79, y también «Cantos Populares españoles». Sevilla, Álvarez y Comp. 1882, vol. 1. Prólogo, página XXIV.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

entre la expresión plebeya y la culta, y después han sido calificadas en la literatura castellana con diversos títulos, como el de *madrigal*, etc., etc. (1)». (2).

Tratemos ahora de clasificar los villancicos, no por su asunto ni por su carácter, sino por su forma poética.

Clasificación de los villancicos

El villancico más elemental es el *villancico simple*, que puede constar de dos, tres, cuatro y hasta cinco o seis versos, el cual expresa en forma sencilla un pensamiento. De este género no hay ninguno en nuestro Cancionero.

Villancico simple

Sigue en el orden de complejidad el *villancico con coplas*, desarrollando éstas el pensamiento del villancico, que siempre se encuentra antes de las coplas y por eso se llama también *cabeza* al villancico y *pies* a las coplas o estrofas.

Villancico con coplas y sus clases

Este género se divide en tres clases (3):

1.^a Los versos finales de cada una de las coplas riman con el último del villancico o cabeza.

2.^a Los versos finales de cada una de las coplas son libres.

3.^a Lleva rimados entre sí los versos finales de las coplas, pero ellos no riman con el último del villancico.

VILLANCICO CON COPLA Y ESTRIBILLO O VILLANCICO COMPLEJO

Villancico complejo

He aquí un cuadro-esquema de este género:

Villancico con copla y estribillo	}	<i>cabeza</i> ... el villancico.	{	1. ^{er} verso	}	1. ^a mudanza.
				2. ^o »		
		<i>pies</i> ... la		3. ^o »		2. ^a mudanza.
		copla.		4. ^o »		
				5. ^o »		vuelta.
				6. ^o »		
		<i>estribillo</i> ...		El último verso del villancico, o todo él, o parte de él con los versos en el mismo orden o trocados.		

(1) El villancico es lo puramente español; el madrigal no: es italiano.

(2) P. Luis Villalba, «X Canciones españolas de los siglos XV y XVI», página 2.

(3) Estas divisiones, por lo muy exactas, las tomo casi en un todo de la obra de D. Julio Cejador «La verdadera poesía castellana».

La copla del villancico complejo

Es lo general que la copla conste de seis versos, pero este número y la rima de ellos puede ser muy variada. Aunque los dos últimos constituyen propiamente la vuelta, llamada así porque su rima anuncia al coro que llega el momento de *volver a cantar* el estribillo, que es el mismo villancico o parte de él, sin embargo se suele llamar así a toda la copla, la cual recibe también el nombre de *estrofa* (de τροφή, ἤς—vuelta, conversión). Sus cuatro primeros versos forman por lo regular una cuarteta castellana o una redondilla y entonces el quinto suele rimar con el último de la cuarteta o redondilla y el sexto con el último del villancico. Otras veces la copla sólo consta de cuatro versos, que forman una cuarteta árabe, rimando el último con el último del villancico, o también los cuatro versos constituyen una cuarteta persa. Lo más general y regular repito que es lo indicado, pero en la copla es donde se nota una mayor libertad en el empleo de versos de número variable de sílabas, rimas ordenadas de maneras caprichosas y número de versos no fijo. Lo que decimos aquí de la copla puede aplicarse en un todo al género anterior de villancico con coplas: allí los últimos versos de éstas no constituyen la vuelta, puesto que carecen de estribillo.

El estribillo del villancico complejo

En el estribillo se pueden también trocar las palabras del villancico y aun modificarlo, cambiándolas por otras que expresan aproximadamente el mismo pensamiento.

Clases de villancico complejo

Distinguiremos en este género dos clases:

1.^a El último verso de la copla rima con el último del villancico.

2.^a El último verso de la copla es libre.

VILLANCICO CON COPLAS Y ESTRIBILLO

Villancico con coplas y estribillo y sus clases

Es el villancico complejo, pero con varias coplas, y en él distinguiremos las tres clases indicadas en el villancico con coplas, según la ordenación de la rima de los últimos

EL CANCIONERO DE UPPSALA

versos de las estrofas. De este sistema salieron las *glosas*, que tanta difusión alcanzaron desde el siglo XVI.

Cuando el coro repite el estribillo, se repite la misma música, volviendo al principio (*da capo*) hasta el fin del estribillo y se sigue con la vuelta, como en la primera vez que se cantó, volviéndose al principio, y así sucesivamente hasta que se acaben las estrofas que haya. Se hace fin al terminar de cantar el estribillo (1).

Manera de leer y cantar los villancicos

Veamos ahora las características del sistema poético de los villancicos del Cancionero de Uppsala, examinando a qué género y clase pertenecen y estudiando sus particularidades y notas individuales.

Sistema poético del Cancionero de Uppsala

Los villancicos del Cancionero están escritos en castellano, menos cuatro, que están en catalán (núms. 23, 24, 35 y 45) y dos en galaico-portugués (núms. 9 y 54).

Lengua de las poetas

Sólo hay cuatro de forma dialogada (Vid. núms. 34, 35, 36 y 43), de los cuales hay que pensar que pudieron haber muy bien formado parte de alguna representación escénica a la manera de las églogas de Juan del Enzina y por ello tiene extraordinario interés como datos para la historia del teatro castellano y catalán, pues la canción 35 es una de las catalanas.

Forma de elocución

La rima es variada, hay de todas clases: *consonante, asonante, mixta* (consonante y asonante coexistiendo en la

Rima

(1) Luis Milán, el célebre vihuelista del siglo XVI, explica la manera de leer la letra de los villancicos en su célebre «Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro». Valencia 1535, f.º P-6-v.º: «La letra haveys de leer desta manera. El primero verso leereys hasta la fin del villancico, y tras esto viene la buelta y leereys sus dos versos, y bolvereys al principio y acabareys con el verso que quedava por leer». Este verso que quedaba por leer, aunque es la *vuelta* tomada en su sentido estricto, como ya hemos dicho, se canta con la música del villancico o cabeza y no con la de la estrofa y sustituye en el estribillo al primero o primeros versos de la cabeza. Esto sucede porque la copla musical regularmente no coincide con la literaria, como se verá en la parte musical de este trabajo, y el último verso de la vuelta aparece debajo del primero del villancico, y la primera vez que se canta se deja por leer para hacerlo en la primera repetición. Lo mismo ocurre si las coplas son varias, pues entonces aparecerán al principio y debajo de la primera melodía los versos finales de cada copla colocados unos debajo de otros, los cuales van leyéndose sucesivamente cada vez que se repite la canción.

misma canción) y *libre*. Abunda más la consonante y siguen en orden la mixta, la asonante y la libre. Los villancicos de cada una son estos:

Rima consonante.—Núms. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 22, 26, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54.

Rima asonante.—Núms. 19, 23, 27, 28, 29.

Rima mixta.—Núms. 11, 14, 21, 24, 25, 33, 36, 45, 46, 50.

Rima libre.—Núm. 35.

El total es el siguiente:

<i>Rima consonante</i>	36 canciones.
» <i>asonante</i>	5 »
» <i>mixta</i>	10 »
» <i>libre</i>	1 »
<hr/>	
Total	<u>52 canciones.</u>

Faltan dos para cumplir el total de las del Cancionero, porque la 17 es igual a la 4, y la 20 es igual a la 3.

Géneros a que pertenecen las poetas

En este Cancionero hay villancicos de los tres últimos géneros: del primero, o sea, villancico simple, no se halla ninguno. La inmensa mayoría son villancicos con copla y estribillo; sólo hay tres villancicos con coplas, cinco villancicos con coplas y estribillo, y dos de forma especial, que no caen dentro de ninguno de los géneros expuestos anteriormente. Los restantes son villancicos con coplas y estribillo. Los números de ellos son los siguientes:

Villancicos con coplas.—Núms. 24, 39, 44.

Villancicos con copla y estribillo.—Núms. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54.

Villancicos con coplas y estribillo.—Núms. 2, 6, 33, 45, 46.

Villancicos de forma especial.—Núms. 35, 36.

Clasificación y estudio de las formas poéticas

Vamos ahora a clasificar y estudiar las formas poéticas de los villancicos del Cancionero, para lo cual dentro de cada uno de los cuatro géneros estudiados distinguiremos

EL CANCIONERO DE UPPSALA

las clases que ya conocemos, agrupando los villancicos dentro de ellas, y aun dentro de las clases señalaremos las variedades existentes, teniendo en cuenta para ello la forma poética de la copla. Finalmente, dentro de cada variedad se individualizarán los villancicos, fijándonos para ello en la naturaleza del estribillo.

Al final presentaré un gran cuadro sinóptico en donde aparecerán clasificados todos los villancicos del modo que se ha indicado, teniendo por objeto el poder descubrir al primer golpe de vista el género, clase y variedad de cada uno de ellos.

Para comprobar las formas poéticas que a continuación se describen, véase el texto de las canciones, que se publica en los capítulos siguientes.

VILLANCICOS CON COPLAS

CLASE 1.^a.—Atendiendo a la forma poética de la copla se distinguen dos variedades:

Villancicos con coplas: sus clases y variedades

1.^a *Villancico cuyas coplas son cuartetos árabes (zél).*

De esta variedad es el número 39, cuyo villancico es de dos versos. Las coplas son dos.

2.^a *Villancico cuyas coplas están formadas por dos grupos de 4 versos: primero y tercero de nueve sílabas, y segundo y cuarto de cinco, rimando alternativamente.*

De esta variedad es el número 24, cuyo villancico es de 4 versos: primero y tercero de 9 sílabas y segundo y cuarto de 5, rimando, como en la copla, primero con tercero y segundo con cuarto. Las coplas son tres: en el segundo grupo de cada una de ellas la rima del segundo y cuarto verso es siempre igual a la del último del villancico.

CLASE 3.^a.—*Única variedad. Villancico cuyas coplas son cuartetos árabes.*

El número 44 pertenece a este grupo, cuyo villancico

está formado por dos versos: Las coplas son tres: En conjunto el villancico es un zéjel en cuanto a las coplas (1).

VILLANCICOS COMPLEJOS

Villancicos complejos: sus clases y variedades

CLASE I.^a.—Según la forma de la copla hay en nuestro Cancionero nueve variedades de esta clase:

1.^a *Villancico cuya copla está formada por tres versos: los dos primeros monorrimos y el tercero rima con el último del villancico.*

Pertenece a esta variedad el número 31, cuyo estribillo es de un verso igual al último de los dos del villancico.

2.^a *Villancico cuya copla es una cuarteta árabe (zéjel).*

Son zéjeles los números 12, 16, 51 y 53.

Número 12.—Estribillo igual al villancico.

Números 16, 51 y 53.—Estribillo de un verso igual al último del villancico.

3.^a *Villancico cuya copla está formada por una cuarteta castellana y un verso más, que rima con el último del villancico.*

Pertenece solamente a esta variedad el número 11, cuyo estribillo es un solo verso igual al último del villancico.

4.^a *Villancico cuya copla la forma una cuarteta castellana y dos versos más: el primero rimando con el último de la cuarteta y el segundo con el último del villancico.*

A esta variedad pertenecen los números 10, 30 y 41, cuyo estribillo, de un solo verso, es igual al último del villancico. El 30 tiene la copla formada por versos de cinco y ocho sílabas alternados.

5.^a *Villancico cuya copla es una redondilla y dos versos más: el primero rimando con el último de la redondilla y el segundo con el último del villancico.*

Son de esta variedad los números 7, 14, 15, 22, 26, 32, 38 y 48, cuyo estribillo consta siempre de un solo verso igual al último del villancico, salvo en el número 32 en que es igual al primero de los dos del villancico.

(1) Vid. pág. 70.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

6.^a *Villancico cuya copla la forman una cuarteta y dos versos más, que riman respectivamente con el penúltimo y último del villancico.*

Pertenece a esta variedad solamente el número 3, cuyo estribillo es de dos versos iguales a los dos últimos del villancico y colocados en el mismo orden.

7.^a *Villancico cuya copla es una cuarteta persa y dos versos más: el primero rima con el último de la cuarteta y el segundo con el último del villancico.*

Es de esta variedad el número 25, cuyo estribillo es de un solo verso igual al último del villancico.

8.^a *Villancico cuya copla está formada de cuatro versos, rimando los pares y quedando libres los impares, y de dos versos más: el primero libre y el segundo rimando con el último del villancico.*

Los números 18 y 23 pertenecen a esta variedad y tienen el estribillo de dos versos iguales a los dos últimos del villancico y colocados en el mismo orden.

9.^a *Villancico cuya copla está formada por siete versos: los impares de ocho sílabas y libres, salvo el séptimo, que rima con el último del villancico, y los pares de cuatro sílabas y rimando entre sí.*

El número 37 es de esta variedad y su estribillo, de tres versos, es igual al villancico.

CLASE 2.^a.—Atendiendo a la forma de la copla se distinguen diez variedades de villancicos en nuestro Cancionero:

1.^a *Villancico cuya copla es de dos versos que riman entre sí.*

Pertenece a esta variedad el número 50, cuyo estribillo, de dos versos, es igual al villancico con los versos en el mismo orden.

2.^a *Villancico cuya copla la forman tres versos monorrimos.*

Pertenecen a esta variedad los números 5, 21 y 27.

Números 5 y 27.—El estribillo, de dos versos, es igual al villancico y con los versos colocados en el mismo orden.

Número 21.—Estribillo de un verso igual al último del villancico.

3.^a *Villancico cuya copla es una cuarteta castellana.*

Son de esta variedad los números 29 y 54.

Número 29.—El estribillo de dos versos iguales a los dos últimos del villancico y colocados en el mismo orden.

Número 54.—El estribillo de dos versos colocados en el mismo orden que los dos del villancico, siendo el primero una variante del primero del villancico y el segundo igual.

4.^a *Villancico cuya copla es una redondilla.*

Pertenecen a esta variedad los números 40 y 43.

Número 40.—Estribillo de cuatro versos, como el villancico: el primero distinto (cambio de palabras, pero no de pensamiento), pero rimando con el primero del villancico y los otros tres iguales y en el mismo orden.

Número 43.—Estribillo de cuatro versos, como el villancico: los dos primeros distintos y los dos últimos iguales a sus correspondientes del villancico, y todos ellos colocados en el mismo orden.

— 5.^a *Villancico cuya copla es de cuatro versos rimando sólo los pares.*

Es de esta variedad el número 28, cuyo estribillo es de dos versos colocados en el mismo orden que los dos del villancico: el primero con variante, el segundo igual.

6.^a *Villancico cuya copla está formada por una cuarteta y un verso más, que rima con el último de ella.*

Es de esta variedad el número 13, que tiene el estribillo de dos versos iguales a los dos últimos del villancico y colocados en el mismo orden.

7.^a *Villancico cuya copla está formada por una redondilla y un verso más, que rima con el último de ella.*

Pertenecen a esta variedad los números 1, 8, 9, 34, 47 y 52.

Números 1, 9 y 52.—Estribillo de dos versos iguales a los dos últimos del villancico y colocados en el mismo orden.

Números 8, 34 y 47.—Los dos versos del estribillo son los dos últimos del villancico, aunque modificados cambiando algunas palabras, pero conservando iguales las últimas.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

8.^a *Villancico cuya copla es de cinco versos: el primero libre y los otros cuatro forman dos pareados.*

Es de esta variedad el número 4, cuyo estribillo es de dos versos iguales a los dos últimos del villancico y colocados en el mismo orden.

9.^a *Villancico cuya copla es una redondilla y tres versos más, el primero de los cuales rima con el último de la redondilla y los otros dos forman un pareado.*

De esta variedad es el número 42, que tiene el estribillo de un verso igual al último del villancico.

10.^a *Villancico con el estribillo intercalado en la copla.*

Son de esta variedad los números 19 y 49.

Número 19.—El estribillo, de dos versos, está intercalado en la copla, formando una cuarteta, y es igual al villancico con ambos versos colocados en el mismo orden.

Número 49.—El estribillo, de cuatro versos, los dos primeros intercalados en la copla y es igual al villancico con los versos en el mismo orden.

VILLANCICOS CON COPLAS Y ESTRIBILLO

CLASE 1.^a—Atendiendo a la forma de las coplas se distinguen cuatro variedades de esta primera clase, única de la que hay ejemplos en nuestro Cancionero:

Villancicos con coplas y estribillo: sus variedades

1.^a *Villancico cuyas coplas son cuartetas árabes (zéjel).*

Pertencen a esta variedad los números 2 y 45, cuyo estribillo es de un verso igual al último del villancico... El número 2 consta de dos coplas y el 45 de siete.

2.^a *Villancico cuyas coplas son cuartetas castellanas o redondillas y dos versos más: el primero rimando con el último de la cuarteta o redondilla y el último con el último del villancico.*

Es de esta variedad el número 6, que tiene el estribillo de dos versos iguales a los dos últimos del villancico y colocados en el mismo orden. Sus coplas son tres: en las dos primeras hay cuarteta y en la tercera redondilla.

3.^a *Villancico cuyas coplas constan de una cuarteta castellana o redondilla y cuatro versos más: el primero rima con el último*

de la cuarteta o redondilla, los dos siguientes entre sí y el último con el último del villancico.

Es de esta variedad el número 46, cuyo estribillo es igual al villancico, con sus cuatro versos colocados en el mismo orden. Las coplas son siete: en la primera, tercera y cuarta hay cuarteta, y en la segunda, quinta, sexta y séptima redondilla.

4.^a *Villancico cuyas coplas son de ocho versos, quedando libres los impares y rimando los pares entre sí, salvo el último, que rima con el último del villancico.*

El número 33 es el único de esta variedad, cuyo estribillo es igual al villancico, con sus dos versos colocados en el mismo orden. Sus coplas son tres.

VILLANCICOS DE FORMA ESPECIAL

Villancicos de forma especial

Los villancicos números 36 y 35 son de forma particular y anómala y no pueden agruparse en ninguno de los términos de la anterior clasificación. Pasemos a describirlos:

Número 36.—Forma poética irregular, que contiene dos villancicos: el primero con coplas y estribillo, clase 2.^a, y el segundo complejo de la clase 2.^a. Las dos coplas de que consta el primero y la del segundo son pareados.

Núm. 35.—Forma poética singular en la que se intercala un estribillo de dos versos que se repiten alternativamente.

Este es el único de todos los del Cancionero de Uppsala que carece de villancico a la cabeza, como tienen los demás y como es lo característico y común en la lírica popular castellana: pero notemos que esta canción es una de las de letra catalana y tal vez falte la cabeza por la influencia más próxima y directa de la musa provenzal sobre el catalán, por eso tiene solamente un estribillo que se repite constantemente hasta el fin con alternativa de sus dos versos.

* * *

EL CACIONERO DE UPPSALA

Terminada esta descripción de las formas poéticas, puede verse a continuación el cuadro sinóptico que contiene la clasificación sistemática explicada y la representación en forma de esquema de la poesía de los villancicos.

*Cuadro sinóptico
de las formas poé-
ticas*

Para su comprensión ténganse en cuenta las siguientes

Observaciones.—1.^a Los versos están representados por letras del alfabeto: las mayúsculas son los versos del villancico o cabeza y del estribillo, las minúsculas los de la copla o coplas.

*Sistema represen-
tativo empleado
en el cuadro*

2.^a El hecho de repetirse una misma letra mayúscula indica, o repetición del mismo verso, o repetición con cambio de palabras, o simplemente igualdad de rima. Las letras minúsculas, repetición de mayúsculas o de otras minúsculas, indican generalmente igualdad de rima, porque en la copla no suele repetirse ninguno de los versos del villancico.

3.^a En los villancicos con varias coplas sólo se indica esquemáticamente la primera y a veces hasta la segunda, por ser todas ellas iguales de rima; solamente cuando alguna puede variar se hace constar debajo y entre paréntesis dicha variación, de manera que los versos se corresponden, para que se vea a cuales afecta.

He aquí ahora el cuadro:

CON COPLAS.	CLASE 1. ^a . . . 2 variedades.	1. ^a —AA-bbba-ccca.	n.º 39.		
		2. ^a —ABAB-cdcdbebe, etc.	n.º 24.		
		CLASE 3. ^a . . . Variedad única.	—AB-cccd-eeed, etc.	n.º 44.	
	COMPLEJOS.	CLASE 1. ^a . . . 9 variedades.	1. ^a —AB-ccb-B.	n.º 31.	
			2. ^a { AA-bbba-AA. n.º 12. AA-bbba-A. n.º 16. n.º 51. n.º 53.		
		3. ^a —AA-bcbca-A.	n.º 11.		
		4. ^a —ABB-cdcd db-B.	n.º 10. n.º 30. n.º 41.		
		COMPLEJOS.	CLASE 2. ^a . . . 10 variedades.	5. ^a { ABB-cddccb-B. n.º 7. n.º 14. n.º 15. n.º 22. n.º 26. n.º 38. n.º 48.	
				6. ^a —ABAB-cdcdab-AB.	n.º 3.
				7. ^a —AA-bbcbba-A.	n.º 25.
8. ^a —ABCB-defegb-CB.				n.º 18. n.º 23.	
9. ^a —ABA-cdedfda-ABA.				n.º 37.	
1. ^a —AA-bb-AA.				n.º 50.	
2. ^a { AA-bbb-A. n.º 21. AA-bbb-AA. n.º 5. n.º 27.					
3. ^a { ABAB-cdcd-AB. n.º 29. AA-bcbc-AA. n.º 54.					
4. ^a —ABBA-cddc-ABBA.	n.º 40. n.º 43.				
5. ^a —AA-bcdc-AA.	n.º 28.				
6. ^a —ABB-cdcd-BB.	n.º 13.				
COMPLEJOS.	CLASE 2. ^a . . . 10 variedades.	7. ^a —ABB-cddcc-BB.	n.º 1. n.º 8. n.º 9. n.º 34. n.º 47. n.º 52.		
		8. ^a —ABB-cddeé-BB.	n.º 4.		
		9. ^a —ABAB-cddccee-B.	n.º 42.		
		10. ^a { AA-AbAb. n.º 19. ABCB-AdBd-CB. n.º 49.			
		1. ^a { AA-bbba-A-ccca-A. n.º 2. ABCC-dddc-C-eeec-C, etc. n.º 45.			
		2. ^a —ABAB-cdcd db-AB, etc.	n.º 6.		
		3. ^a —ABCB-dedeffb-ABCB, etc.	n.º 46.		
		4. ^a —AA-bcdcefa-AA, etc.	n.º 33.		
		DE FORMA ESPECIAL.	CLASE 1. ^a . . . 4 variedades.	N.º 36. { 1. ^{er} villanico. ABC-ded-AB-fghg-ABC. 2. ^o villanico. AA-bb-A.	
				N.º 35.—c-A-d-B-e-A-f-B-g-A.	

CAPÍTULO II

El contenido poético y su estudio

Los villancicos del Cancionero de Uppsala son de carácter popular ante todo, pero unos, los más, de género profano y otros de género religioso (los de Navidad, que son los once mencionados en la página 73). Los profanos son unos de carácter amoroso o picaresco y otros cortesanos, revistiendo a veces la forma de madrigal y mostrándonos siempre las costumbres sencillas, la gracia picaresca, llena de ingenuidad unas veces y de atrevimiento y malicia otras.

Fondo poético de las canciones

No haré aquí una clasificación de las obras de este Cancionero, tal como hizo Barbieri de las del Cancionero de Palacio, dividiéndolas en cinco secciones, según su asunto (1), sino que las estudiaremos una después de otra, en el mismo orden en que aparecen en el libro de la Biblioteca Carolina de Uppsala, ya que la variedad de asuntos es muy exigua y sólo cabría hacer en todo caso la división en *obras profanas y obras religiosas*.

División de las poesías por el asunto

El plan que sigo es presentar primero el texto de cada canción y a continuación fijar su carácter, su expresión, mostrar sus analogías o diferencias con las mismas canciones cuando aparecen en otras colecciones o cancioneros, y hacer los comentarios y añadir las notas pertinentes a cada una de ellas.

Plan seguido en el estudio del fondo poético

El texto va con la ortografía original, con los mismos giros que existen en el código, aunque sean bárbaros, lo cual ya se hará notar en cada caso y asimismo se aclara la significación de las palabras que puedan ofrecer duda. En el

(1) Estas secciones son: 1.ª Obras serias y amorosas. 2.ª Religiosas. 3.ª Históricas y caballerescas. 4.ª Pastoriles. 5.ª Obras de burlas y varias. Vid. Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid 1890, páginas 16 y 17.

mismo texto se señalan el villancico y el estribillo con letra bastardilla.

I

Canción n.º 1

Como puedo yo biuir
Si el remedio tras que ando,
No tiene como ni quando.

El como no puede auello
Quando no sa d' esperar,
Mas ay siempre en mi pesar
Quando y como padecello;
Como podre sostenello.
*Si el remedio tras que ando
No tiene como ni quando.*

En el raro libro de Enrique de Valderrávano *Libro de música de uibuela intitulado Silva de Sirenas* (1) aparece transcrita esta canción para canto y vihuela y la letra, que es casi igual, dice así:

*Como puedo yo bivar
Que el remedio tras que ando
No tiene como ni quando.*

El como no puede auello
El quando se a desperar
Mas ay siempre en mi pesar
Quando y como padecello,
Como podre sostenello
*Que el remedio tras que ando
No tiene como ni quando.*

Con una ligera variante la encontramos en el *Cancionero del siglo XV*, Ms. 5593 de la Biblioteca Nacional de Madrid:

*Como podre yo uiuir
Si el remedio tras que ando
No tiene como ni quando ?
Como no puede habello
Quando no se ha de esperar,*

(1) Valladolid 1547 por *Francisco Fernández de Córdoba*, f.º 24.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Mas hay en mí que esperar
Como y cuando padecello;
Como podrá sostenello,
*Si el remedio tras que ando
No tiene como ni cuando ?*

II

*Y desid Serranicas, hé
Deste mal si moriré.
Por qu' el remedio y mi mal
Nascen de una causa tal,
Que me hazen inmortal,
Por do morir no podré.
Deste mal si moriré.*

Canción n.º 2

*Que de ver la Serranica
Tan gratiosa y tan bonica,
Mi dolor me certifica
Que jamas no sanaré:
Deste mal si moriré.*

En el libro del célebre vihuelista valenciano Luis Milán titulado *El Cortesano* hay un villancico del cual se mencionan solamente los dos primeros versos:

*Deste mal moriré madre
Deste mal moriré yo (1).*

El autor describe en este libro, inspirado en *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione, pero no hecho a su imitación, como algunos han dicho, la vida y costumbres de la corte de los Duques de Calabria en Valencia y en él se citan muchos villancicos y cantares que estaban en boga en el siglo XVI. Los dos versos mencionados proceden, sin duda, de una canción o madrigal más extenso; ¿tendría algo que ver con nuestro villancico? Por lo menos el asunto y aún las mismas palabras inducen a creerlo así.

(1) Valencia 1561. Reimpreso en Madrid 1874 en la *Biblioteca de libros raros*, junto con el *Libro de motes ó juego del mandar* del mismo autor, página 119.

III

Canción n.º 3

Dime robadora

Que te mereci?

Que ganas agora?

Que muera por ti!

Yo siempre sirviendo,

Tu siempre olvidando;

Yo siempre muriendo,

Tu siempre matando.

Yo soy quien t' adora,

Y tu contra mi;

Que ganas agora?

Que muera por ti?

El verso *Que te mereci?* del villancico de esta canción recuerda uno de una composición poética de Micer Francisco Imperial que se halla en el *Cancionero de Baena* (I), dirigida a Doña Angelina de Grecia, hija del Conde Iván y nieta del Rey de Hungría, prisionera de Tamerlan y rescatada por Payo Gómez de Sotomayor, que casó en Segovia con Diego de Contreras.

Dice así:

Gran sosiego e mansedumbre

Fermosura e dulce ayre,

Onestad é syn constunbre

De apostura e mal vejayre,

De las partidas del Cayre

Vy traer al Rrey de España

Con altura muy estraña

Delicada e buen donayre.

Ora sea turca o griega,

En quanto la pude ver,

Ssu desposycion non niega

Grandioso nonbre sser,

Que deve syn dubda seer

Muger de alta nasçion,

(1) Ed. de P. J. Pidal, Madrid 1851, n.º 240, f.º 178, pág. 233.

EL CACIONERO DE UPPSALA

Puesta en grant tribulaçion
Despuesta de grant poder.

Paresçia su semblante
Desir: «Ay de mi catival
Conviene de aqui'avante
Que en servidumbre biva
O ventura muy esquivál
Ay de mi porque nasçi
Dime qué te meresçi

Por qué me faces que syrva.

«Grecia mia cardiamo,
O mi ssenguil Angelina,
Dulçe tierra que tanto amo
Do nasçe la sal rapina,
Quien me partio tan ayna
De ty e tu señorío,
E me troxo al grant rio
Do el sol nasçe e se enpina?».

El verso con letra bastardilla es el que nos interesa y constituye una simple, pero curiosa coincidencia que demuestra la fuerza de influencia de lo popular en el verbo poético de aquellos autores. Aquí la canción popular es la de nuestro Cancionero y es muy posible que la influencia de su expresión indujese a Micer Francisco Imperial a elegir la expresión popular de este verso para su composición.

IV

No soy yo quien ueis biuir,

No soy yo.

Sombra soy de quien murió.

Señora ya no soy yo

Quien gozaua vestrá gloria

Ya es perdida mi memoria,

Que en el otro mundo está

El que fué uestro y será;

No soy yo

Sombra soy de quien murió.

Canción n.º 4

El célebre poeta y músico Jorge de Montemayor, cantor

de la capilla de la Infanta Doña María de Portugal, primera mujer de Felipe II y que siguió viviendo en la corte de este rey después de la muerte de dicha princesa, glosó en el *Cancionero* que de él se conserva muchos *villancicos ajenos* y populares, y uno de los que glosa es el que sirve de cabeza al que nos ocupa, con muy poca modificación. Se han hecho muchas ediciones de este *Cancionero* citadas por los bibliógrafos.

Mitjana en su folleto sobre el *Cancionero* de Uppsala (1), anota esta analogía al comentar esta canción, pero sólo cita los tres versos del villancico ajeno glosado, y para ello vió la edición de Salamanca por Juan Perier hecha el año 1579 (2). Dice así con la glosa inclusive:

*No soy yo quien ueys uiuir
No, no, no,
Sombra soy del que murió.
Biue en mi solo un contento
De no uer fin a mi mal
Y aunque el cuerpo está mortal,
Siempre biue el pensamiento.
Este solo fundamento
Me quedó
Por sombra del que murió.
Bien sé que soy, mas mi ser
Es como sombra, o figura,
Que la mas biua pintura,
Se quedó en vuestro poder:
Y en fin uoyme a conocer
Si sóy yo
Y hállome el que murió.
Ya estoy muerto, ya me dexo,
Mas no entiendo este uocablo,
Si estoy muerto, cómo hablo?*

(1) Rafael Mitjana. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala*. Uppsala 1909, pág. 43.

(2) Se halla en el folio 70 de esta edición. Yo he visto una edición anterior, la de Zaragoza de 1562 por la Viuda de Bartolomé Nágera, encontrándose en el folio 47.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Si biuo, de qué me quexo?
Yo me acerco? yo me alexo,
Yo soy yo,
Yo sombra del que murió?
No entiendo este desconcierto,
Salvo si al cuerpo cativo
Lo dexa el ánima biuo,
Para dezir que está muerto:
Esto deue ser lo cierto,
Pues que yo
Soy sombra del que murió?

La poesía no puede ser más ingeniosa. Su forma poética es la de villancico con coplas y estribillo de la clase 1.^a, con la copla formada por una redondilla y dos versos más, el primero rimando con el último de la redondilla y segundo con el último del villancico, y el estribillo formado por un solo verso, que es el último del villancico, a veces con ligera variante, de que tenemos tantos ejemplos en este Cancionero de Uppsala, aunque con una sola copla (1).

En este de Montemayor se nota además algún italianismo, muy propio de aquella época, como se ve la palabra *cativo*.

V

*No me los amuestrés más,
Que me matarás.
Son tan lindos y tan bellos
Que a todos matas con ellos;
Y aunque yo muero por vellos,
No me los amuestrés más,
Que me matarás.*

Canción n.º 5

En la *Farsa del Juego de cañas* de Diego Sánchez de Ba-

(1) Vid. en el Cuadro sinóptico al fin del capítulo anterior, pág. 86, el grupo de *villancicos complejos*, clase 1.^a, variedad 5.^a y esquema ABB-cddccb-B, al cual corresponde la glosa de Montemayor.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

dajoz (m. en 1552) (1) hay esta variante con el villancico o cabeza refiriéndose, no a los ojos, como en el Cancionero de Uppsala, sino a los pechos:

*No me las enseñes más
Que me matarás.
Estábase la monja
En el monasterio,
Sus teticas blancas
De so el velo negro,
Más,
Que me matarás.*

Esta glosa no es más que un villancico complejo de la clase 2.^a y de forma igual a la del número 26 de nuestro Cancionero (2).

En la lista de *Obras que se indican en el Índice general, pero que faltan en el Manuscrito de Palacio* que publica Barbieri en su citado *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* habla en el folio 174 una canción que empezaba:

No me las enseñes más.

Más que a la versión del Cancionero de Uppsala debía parecerse a la variante de Sánchez de Badajoz, porque el primer verso se ve que es idéntico, con el mismo pronombre *las* en vez de *los*.

También en el curioso libro *Maravillas del Parnaso del Capitán entretenido* Jorge Pinto de Morales (3) hay una letri-

(1) Esta farsa se halla en el t. II, pág. 278 de su *Recopilación en metro* reimpressa por Barrantes en dos vols., Madrid 1882-1884. La primera vez que se publicaron las obras de Sánchez de Badajoz lo fueron por su sobrino en Sevilla 1554, bajo el título *Recopilación en metro del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz, en la qual por gracioso cortésano y pastoral estilo se cuentan y declaran muchas figuras y autoridades de la sagrada escriptura...*

(2) Vid. en el Cuadro sinóptico, pág. 186, la variedad 5.^a de dicho género y clase. El esquema también coincide: AA-bcdc-AA.

(3) Lisboa 1637, f.º 37, v.º y 38 r.º y v.º. Hay también una edición facsímil por Huntington, New-York, 1902.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

lla sobre un terceto con coplas, expresión de felicidad amorosa, que recuerda este villancico, y debe estar inspirado en él:

*Ya no mas, queditiio amor,
Que me matarás,
No más (1).*

(1) Las coplas son las siguientes:

Basta lo flechado amor
Más munición no se pierda,
Afloxa al arco la cuerda,
Y la pena a mi dolor,
Que en mi pecho a tu rigor,
Se muestran las flechas juntas,
Y en las espaldas las puntas
Dizen que muerto me as,
*No más
Que me matarás.*

Gran verguença tuya es,
Que pongas el mismo afan
En ofender a un galán
Que en desarmar un arnés;
Pues que rendido a tus pies
Embuelto en mi sangre lloro
No des al mundo mas oro
En las flechas que le das.
*No más
Que me matarás.*

Para el que a sombras de un robre
Sus humildes años gasta,
El segundo tiro basta
Quando el primero no sobre;
Basta para un zagal pobre
La punta de un alfiler,
Para Bras no es menester
Lo que para Fierabras,
*No más
Que me matarás.*

Tan asaetado estoy
Que me pueden defender
Las que me tiraste ayer
De las que me tiras oy:
Sujeto a tu aljava estoy
Bien, o mal tus armas echas,
Pues a ti te faltan flechas,
Y a mi donde quepan más:
*Ya no más,
Que me matarás.*

En la obra de Juan Nicolás Böhl de Faber *Floresta de rimas antiguas castellanas* encontramos (1) como procedente del f.º 67 de las obras de D. Luis de Góngora (1561-1627) una letrilla compuesta de tres coplas respectivamente iguales, salvo muy ligeras variantes, a la primera, tercera y cuarta de las de Pinto de Morales, pero cuyo estribillo varía y es el siguiente:

*Ya no más, ceguezuelo hermano,
Ya no más!*

Las pequeñas variantes de las coplas, son las siguientes:

1.^a COPLA.—Igual a la primera de Pinto de Morales. Verso 1.º: *baste* en lugar de *basta*. Verso 4.º: *causa* en lugar de *pena*. Verso 6.º:

La muestran las plumas juntas.

(Las palabras subrayadas son las diferentes).

2.^a COPLA.—Igual a la tercera de Pinto de Morales. Verso 2.º: *rústicos* en lugar de *humildes*.

3.^a COPLA.—Igual a la cuarta de Pinto de Morales. Verso 5.º:

Si ya tu aljaba no soy

Verso 6.º: *a* en lugar de *o*,

De aquí podemos deducir, pues, que el autor de la letrilla que aparece en *Maravillas del Parnaso* no puede ser otro que D. Luis de Góngora, puesto que se encuentra también entre las obras de éste y las pequeñas diferencias que hemos señalado son tan insignificantes, que se pueden atribuir a los mismos copistas o editores. En lo que se refiere al estribillo, tanto el de Góngora como el que aparece en Pinto de Morales responden al mismo matiz de inspiración popular que el de nuestro Cancionero.

(1) N.º 208, pág. 277. Puede leerse también en la Bibl. Aut. Esp., vol. 32, págs. 490, 491.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

VI

Yendome y uiniendo

Canción n.º 6

Me fui namorado,

Una uez riendo

Y otra uez llorando.

Yo estaua sin ueros

De amor dascuydado,

Mas en conoceros

Me vi namorado,

Nunca mi cuidado

Se ua moderando,

Una uez riendo

Y otra uez llorando.

Senti gran tormento

De uerme perdido,

Mas estoy contento

Pues por uos a sido,

El mal es crecido

Y a d'irse passando;

Una uez riendo

Y otra uez llorando.

Otro mayor mal

Me tiene ya muerto,

Es tal que por cierto

No tiene su ygal,

Tiéneme ya tal

Que me ua acabando,

Una uez riendo

Y otra uez llorando.

En el citado libro *El Cortesano* de Luis Milán, famoso vihuelista de la corte del Duque de Calabria en Valencia, hay una glosa de este villancico, que confirma su popularidad en Valencia en el siglo XVI (1).

Yendo y viniendo

Voime enamorando

(1) En la *Colección de Libros españoles raros o curiosos*. Madrid 1874, páginas 175, 176.

*Una vez riendo
Y otra vez llorando.
No es la de mi ciego
Voluntad pequeña;
Más arde mi fuego,
Si le añaden leña:
Vánmela añadiendo
Mis ojos mirando,
Una vez riendo
Y otra vez llorando.*

Es la glosa de Milán un villancico con copla y estribillo de la clase 1.^a y de la variedad 6.^a de las del Cancionero de Uppsala (1).

VII

*Canción n.º 7:
poesía y música de
Juan del Enzina*

*No tienen uado mis males
Qué haré?
Que passar no los podré.
Es imposible passallos
Males que no tienen medio,
Pues para tener remedio,
El remedio es no curallos.
Mi descanso es desseallos
Porque sé,
Que passar no los podré.*

JUAN DEL ENZINA.

En nuestro Cancionero esta canción es a dos voces; en el de Barbieri aparece a cuatro voces (2) con la música de Juan del Enzina, y es posible que este mismo autor sea el de la letra, que por su elegancia y arte no es inferior a otras composiciones poéticas del fundador de nuestro teatro nacional, por lo que cabe pensar que el autor de nuestro vi-

(1) Véase el Cuadro sinóptico al fin del Cap. 1; la canción núm. 3 es la única de esta variedad y su esquema poético es idéntico al de la de Milán: ABAB-cdcdab-AB.

(2) Cancionero cit., núm. 107.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

llancico sea el mismo Juan del Enzina, aun cuando la poesía del *Cancionero de Palacio* sea un villancico con coplas y estribillo que no tiene de común con el nuestro más que el villancico o cabeza, siendo distintas las tres coplas de la única que tiene el de Uppsala.

He aquí ahora el villancico del Cancionero de Barbieri con sus tres coplas:

No tienen vado mis males

Qué haré?

Que pasar no los podré.

Crece tanto la tormenta
De mis tristes pensamientos,
Que con sobra de tormentos
Mayor mal se m' acrecienta.
No hay quien tantos males sienta,

Qué haré?

Que pasar no los podré.

Van tan altos mis amores,
Que ningún remedio veo;
No s' atreve mi desseo
A passar tales dolores.
Yo, cercado de temores,

Qué haré?

Que pasar no los podré.

Si con la vida pagase,
Por remedio pasaria;
Mas cierto no pagaria
Con mil vidas qu' alcanzase.
Por más más que m' esfuerzase

Qué haré?

Que pasar no los podré.

Las coplas son iguales de forma a las del de Uppsala, con la sola diferencia de tener un verso menos, el último, que debía rimar con el último del villancico y por lo tanto la canción es de la clase 2.^a, pero en cambio utiliza como estribillo o mote los dos versos últimos del villancico y el de Uppsala sólo el último.

En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo apare-

ce este villancico sin nombre de autor (1) con las dos primeras coplas del citado del *Cancionero de Palacio*. El villancico tiene una pequeña variante en el último verso:

*No tienen vado mis males
Qué haré?
Que pasallos no podré.*

Utiliza como estribillo los dos últimos versos de la cabeza.

En el último verso de la primera copla también hay la ligera variante de decir:

No hay quien mis males sienta.

El resto es completamente igual.

VIII

*Canción n.º 8:
poeta de Gabriel
Mena el Músico ?*

*Andarán siempre mis ojos
Por la gloria en que se uieron
Llorando, pues la perdieron.
Llorarán en contemplar
Que el tiempo que la gozauan,
Quanto de plazer llorauan
Tanto lloran de pesar.
Sea tanto su llorar
Por el bien en que se uieron,
Que cieguen pues le perdieron.*

GABRIEL MENA EL MÚSICO ?

En el *Cancionero de Barbieri* aparece esta canción con el mismo villancico a la cabeza (2), pero con cuatro coplas distintas de la del *Cancionero de Uppsala*, aunque de la misma forma (redondillas o cuartetas con un verso más, rizando con el último de ellas). En el estribillo, que consta

(1) F.º 121 de la ed. de Toledo. Mitjana cita en sus notas la ed. de Valencia de 1511. Yo he visto la de Toledo de 1527.

(2) Núm. 135.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

de dos versos, se varían los dos últimos del villancico, como en nuestro Cancionero.

He aquí la canción tal como se halla en Barbieri:

*Andarán siempre mis ojos,
Por la gloria en que se vieron,
Llorando que la perdieron.*

Andará mi pensamiento
Muy ageno d' alegría,
Llorando mi perdimiento
De la gloria que tenía.
Oh dichosa muerte mía!
*Pues mis bienes fenecieron,
Muera yo pues que murieron.*

Pues fueron mercedores
De perder tan gran vitoria,
Lloren los tristes dolores
Que les quedan por memoria:
Y pues perdieron la gloria
Que conocer non supieron,
Llorarán que la perdieron.

No cesarán de llorar
Jamás hora ni momento,
Porque tan gran perdimiento
No es cosa para olvidar.
Do queda tanto pesar
*Cese la gloria que hobieron,
Que en perdella se perdieron.*

Cuando quiso mi ventura
Quitarme el bien que me dió,
La gloria que feneció
Dió comienzo a mi tristura.
Esta será sepultura
*De mi vevir, pues perdieron
Los ojos el bien que vieron.*

En el Cancionero de Palacio hay la indicación *Música de Gabriel*. Barbieri dice que debe atribuirse a *Gabriel el Músico*, nombrado así en el *Cancionero general* (1), el cual sería tal vez el autor de la glosa también. Como la estrofa del

(1) Valencia 1511.

Cancionero de Uppsala es distinta, conocemos ahora cinco estrofas de este villancico y teniendo las cuatro del Cancionero de Barbieri el mismo carácter, sin contradecir la del Cancionero uppsaliense, cabe pensar, como apunta Mitjana, una misma paternidad para todas ellas (1). Ya veremos en nuestro estudio sobre la música que la atribución a Gabriel Ména es mucho más insegura.

Ahora bien, Luis Zapata (1532 ?- 1599 ?) nombra en su «*Miscelánea*» al músico Gabriel (2) y en otros lugares de la misma obra le llama *Gabriel Ména* y por eso con interrogante hemos consignado este nombre al pie del villancico, pues Barbieri cree que el denominado vulgarmente Gabriel el Músico es el mismo Gabriel Ména de Zapata (3).

Anotemos ahora una analogía de fondo poético con un villancico de distinta forma y también de distinta música, que se halla en el raro «*Libro de música en cifras para vibuela intitulado el Parnaso*» de Esteban Daza (4). Dice así:

*Nunca más verán mis ojos
Cosa que les dé placer,
Hasta tornaros a ver.*

Pues que mis ojos perdieron
El bien que de vos se alcanza
Si les falta la esperanza
No sé para qué nacieron.
Pues que de vos se partieron,

(1) Folleto cit., págs. 45, 46.

(2) Dice Zapata:

Desta copla que me toca
Solo es vuestro el papel
Veo las manos de Coca
Y oyo la voz de Gabriel.

Vid. la «*Miscelánea*» de Zapata, en el t. XI del «*Memorial histórico español*», página 406, donde se halla la copla citada en que se nombra al «*gran trovador y cortesano Gabriel*».

(3) Barbieri. — «*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*», págs. 35 y 36.

(4) Valladolid 1576. Por *Diego Fernández de Córdoba*. Esta rara obra consta de un solo volumen dividido en tres libros: en el tercero, que contiene sonetos, canciones, villanescas y villancicos de autores distintos, se ve en los folios 95 y 96 el villancico consignado en el texto.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Jamás ya ternán plazer.
Hasta tornaros a ver.

Como se ve, el pensamiento es el mismo y aún la forma poética (villancico con copla y estribillo), y lo que varía solamente es la expresión. La música tampoco tiene nada que ver. Lo he publicado, pues, sólo a título de curiosidad.

También en el *Cancionero de Enzina* aparece un villancico suyo de análogo fondo poético (1):

*Paguen mis ojos, pues vieron,
A quien más que a sí quisieron.
Vieron una tal beldad,
Que de grado e voluntad
Mi querer e libertad
Cativaron e prendieron.
Cativaron mi querer
En poder de tal poder,
Que les es forzado ser
Más tristes que nunca fueron.
Más tristes serán si viven,
Que si moros los cativen,
Porque de mirar se esquiven
A quien nunca conocieron.*

La diferencia en el fondo entre estas dos últimas canciones y la de Uppsala estriba en que en ésta las penas de amor se sufren por haber perdido a la mujer amada, arrebatada por la muerte, y en aquéllas las penas son simplemente por ausencia en la de Daza, y por intenso sentimiento amoroso en la de Juan del Enzina. En todas ellas son los ojos el instrumento del sufrimiento por amor.

IX

*Mal se cura muyto mal.
Mas en poco cando tura
Muyto mas peor se cura.
En muyto mal cando ueñ*

Canción n.º 9

(1) Gallardo. — «Ensayo.....» t. II, col. 889. En la ed. del *Cancionero de Enzina* de Salamanca 1496-1509 se halla en el f.º 72-r.º.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Non pode muyto turar,
Porque tenen d'acabar
Muyto presto a queyn lo teyn.
Acabar es grande beyn
Poys en poco cando tura
Muyto mas peor se cura.

Dice Mitjana al comentar este villancico: «No he podido identificar el origen de este *villancico*, y confieso que no he tenido ocasión de ver el *Cancionero de Resende*, que por ser hispano-portugués, me hubiera podido quizá suministrar algún dato» (1).

Yo sí he visto el *Cancionero de Resende* (2) y lo he recorrido todo por ver si encontraba alguna fuente de procedencia de este villancico, pero con resultado completamente negativo, y ello ya lo suponía y aun lo hojeé siempre con desconfianza, por ser *Cancionero* cortesano y no popular, siendo sus autores poetas de poca monta y significación. Contiene composiciones de 150 poetas portugueses, de los cuales 41 escriben en castellano. De ellos ha dicho Menéndez y Pelayo: «Nunca se vió tan estéril abundancia de versificadores y tanta penuria de poesía» (3). Y Julio Cejador: «Juan de Mena, el Marqués de Santillana y los poetas de la corte de Don Juan II fueron los maestros y modelos de aquellos poetastros, que todavía quedaron a cien leguas de ellos» (4).

En una comedia de Moreto titulada «*La fuerza de la ley*» (5) hay el siguiente villancico en forma de redondilla

(1) Folleto cit., pag. 46.

(2) En la siguiente edición: *Cancionero general de Garcia de Resende. Nova edição preparada pelo Dr. A. J. Gonçalves Guimarães. Imprensa da Universidade. Coimbra. 1910-17. 5 tomos.* Fué editado antes por Kausler, 3 vols. Stuttgart 1846-52, y por Huntington. New-York 1904. La edición príncipe es de 1470-1540 en Lisboa. Aun hay otra edición de 1516 por Almeyrín.—Lixboa.

(3) *Antología de poetas líricos*, vol. VII, pág. CV. En el vol. III, pág. XLIV de la misma obra dice refiriéndose al mismo *Cancionero de Resende*: «Uno de los libros más empalagosos que en el mundo existen».

(4) «*Historia de la Lengua y Literatura castellanas*» t. I, pág. 493.

(5) Y no «*La fuerza de la sangre*» como dice Mitjana por equivocación en su folleto cit. y en la misma pág. 46.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

que parece inspirado, o más bien copiado, del maestro, el cual lo recita *Aurora* a *Demetrio*, su enamorado e hijo del rey de Antioquia *Seleuco*, uno de los generales que heredó territorios de Alejandro Magno, quien pretende casar a Demetrio con *Fénix*, la hija del rey *Antígono* de Babilonia: *Aurora*, la enamorada de Demetrio, viene a anunciar a éste la decisión de su padre, que, por otra parte, Demetrio ya conocía (escena VII). Entonces es cuando *Aurora* dice la siguiente glosa (1):

AURORA.

Oye y verás
Si para aliviarte entré:
Un mal que violento viene
Muy poco puede durar,
Porque al fin se ha de acabar,
O acabará á quien le tiene.
Para ver más mi dolor
Casado, Demetrio, ya,
Vida te dará tu ardor,
Pues con mi muerte tu amor,
El Fénix renacerá.
Fénix vida te previene,
Y mi amor dos penas tiene,
Que son mi muerte y mi vida,
Que no hace sola una herida
Un mal que violento viene.
Y si durando tu ardor,
Se resiste a nuevo empleo,
Será causarme temor
Pues siendo mío tu amor,
Con otro dueño te veo,
Si no dura á mi pesar,
Mi vida se ha de apagar,
O él sin mí acabarse luego,
Porque sin materia un fuego
Muy poco puede durar.
Mira en tu amor empeñada
Cual, Demetrio, está mi vida:
Si dura, desesperada:

(1) Vid. «*Bibl. de Aut. Esp.*». Rivadeneyra. —Madrid. t. 39, pág. 85.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Si me quiere, desdichada,
Y sin alma si me olvida;
Porque el fuego ha de cesar,
Porque a Fénix has de amar,
Porque ella te ha de vencer,
Porque sin mí no ha de arder,
Porque al fin se ha de acabar.

Solo un consuelo hay aqui
Que el mismo dolor me dió,
Y es que en mí se acabe así:
Que no ha de poder en mí
Durar el mal más que yo:
Porque si a ofenderme viene
Con tal violencia el dolor,
Con el rigor que previene,
O ha de darme más valor,
O acabará a quien le tiene.

El hacer uso Moreto de este villancico para su glosa admirable es una prueba más de la popularidad de que gozaba entonces esta canción, que pasó casi traducida de la forma portuguesa a la literatura castellana.

X

*Canción n.º 10:
poesía y música de
Juan del Enzina*

*Para uerme con uentura
Que me dexe conquerella,
Mas uale biuir sin ella.
El que nunca sintió gloria
No siente tanto la pena,
Como el que se uió en uictoria
Y después está en cadena.
Alcanzar uictoria buena
Y al mejor tiempo perdella,
Mas uale biuir sin ella.*

JUAN DEL ENZINA.

En el *Cancionero de Barbieri* hay tres composiciones que tienen la misma letra que la de nuestro *Cancionero* con algunas variantes de poca monta, pero con dos estrofas más (1). Es ésta:

(1) Núms. 230, 231 y 232.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

*Para verme con ventura
Que me deje con querella,
Más vale vevir sin ella.*

El que no sabe de gloria
No siente tanto la pena;
Más quien se vió con vitoria
No puede sufrir cadena.
Alcanzar ventura buena
Y al mejor tiempo perdella,
Más vale vevir sin ella.

El que más males posee
Con menos bien se contenta;
Lo que la vista no vee
Al corazón no atormenta.
Si ventura se acrecienta
Para más peñar por ella,
Más vale vevir sin ella.

La mayor pena que tienen
Los que de gloria cayeron,
Son las ansias que les vienen
De la gloria que perdieron.
Pues a los que más tuvieron
Les queda mayor querella,
Más vale vevir sin ella.

Como se ve, las dos estrofas que no figuran en nuestro villancico tienen la misma forma poética.

La letra debe ser casi con seguridad de *Juan del Enzina*, porque, como supone muy bien Barbieri, el primero de los tres villancicos de su *Cancionero*, con distinta música e igual letra, el 230, reconoce como autor de la música a Juan del Enzina, y la letra debe ser también suya, porque los otros dos, números 231 y 232, aparecen, con la música anónima y de Juan Ponce respectivamente, escritos en los blancos de páginas que contienen otras obras del mismo Enzina en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio. Ahora bien, como la única copla del *Cancionero* de Uppsala es casi idéntica a la primera copla del villancico del *Cancionero* de Barbieri, es de suponer, en fin, que el autor de la letra de este villancico sea el propio *Juan del Enzina*.

XI

Canción n.º 11

*Un dolor tengo en ell'alma,
No saldrá sin qu'ella salga,
Que no s'a de presumir
Siendo el mal de tal manera,
Qu'el dolor pueda salir
Sin que salga ella primera,
Y aunque la razón me ualga,
No saldrá sin qu'ella salga.*

En el *Cancionero de Evora* (1) hay dos versiones de este villancico, cuyas coplas respectivas son distintas de la de nuestro Cancionero. En el núm. 22 hay variante del segundo verso del villancico en el citado Cancionero de Evora:

*Un dolor tengo en el alma:
No saldrá hasta que ella salga.
Un dolor tengo en la vida
Que no puede fenecer,
Porque me partí sin ver
A quien causa mi partida
Y, pues está despedida
De ver cosa que la valga
Nó saldrá hasta que ella salga.*

La otra versión, núm. 40, tiene variante en el estribillo, como la anterior:

*Un dolor tengo en el alma:
No saldrá sin que ella salga.
Qué me queda por hacer,
Que no tengo experimentado?
Lo que es, lo que ha de ser,
Señora, y lo pasado;
Mas dolor por vos causado,
Envejecido en el alma,
No saldrá aunque ella salga.*

Tanto en uno como en otro de los dos villancicos del

(1) Lisboa 1875, núms. 22 y 40.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Cancionero de Evora, la copla tiene un verso más que la de nuestro Cancionero, pues está formada por una cuarteta (núm. 40) o redondilla (núm. 22) y por el verso que rima con el último del villancico, como en la del Cancionero de Uppsala, pero además por otro verso colocado entre la cuarteta o redondilla y el verso citado y que rima con el último de la cuarteta o redondilla, fórmula que no nos es desconocida en este Cancionero, pues de ella tenemos numerosos ejemplos (1).

En resumen, poseemos el villancico que estudiamos con tres coplas distintas conocidas: las dos del Cancionero de Evora y la del Cancionero de Uppsala, lo cual confirma su gran popularidad.

XII

Que todos se passan en flores,

Mis amores.

Las flores que an nascido
Del tiempo que os he servido,
Derribolas uestro oluido

Y disfauores.

Que todo se passan en flores,

Mis amores.

Canción n.º 12

No he encontrado analogía ninguna en la bibliografía por mí consultada, que se refiera a esta canción.

XIII

Si n' os buuiera mirado

No penara,

Pero tampoco os mirara.

Veros harto mal a sido,

Mas no ueros peor fuera,

No quedara tan perdido,

Pero mucho mas perdiera,

Que muera aquel que n' os uiera,

Canción n.º 13:

poeta de Juan

Boscán ?

(1) Vid. en el Cuadro sinóptico, pág. 86, las variedades 4.ª y 5.ª de la clase 1.ª de los villancicos complejos.

*Qual quedara
Pero tampoco os mirara.*

JUAN BOSCAN ?

En la riquísima «*Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Juan Vázquez*» (1) hay uno en la segunda parte (2), cuyo asunto es el mismo con el primer verso igual, pero sin estribillo. Este primer verso es el único que cita Mitjana en su folleto tantas veces nombrado (3), porque no vió, como yo lo he hecho, los códices de música de la Biblioteca del Duque de Medinaceli, ni siquiera pudo ver tampoco la publicación de los documentos del Archivo y Biblioteca del Duque (4), sino que solamente conocía la existencia de tales villancicos por el «*Ensayo.....*» de Gallardo (5), en cuya obra solo se consigna el primer verso «*Si no os hubiera mirado*». Completo yo, por lo tanto, aquella cita con el villancico integro:

Si n' os hubiera mirado
Plugier' a Dios que n' os viera
Porque mi vida no fuera
Cativa de su cuydado.
Mas pues os he conocido
Solamente por quereros,
Quiero más quedar perdido
Que cobrado por no veros.

(1) Sevilla 1560.—Esta obra se conserva encuadrada con otras en los códices 13133-34-35-36-37 de la Biblioteca del Duque de Medinaceli.

(2) Núm. 22, f.º 17.

(3) Pág. 47.

(4) Fueron publicados por el Sr. Paz y Melia: «*Series de los principales documentos del Archivo y Biblioteca de la casa del Duque de Medinaceli, elegidos por su encargo y publicados por A. Paz y Melia*». Esta obra se divide en 2 vols.: el primero es la parte histórica (Madrid 1915) y el segundo la bibliográfica (Madrid 1922); en este último es donde se habla de los citados códices y se publican sus poesías y mal pudo conocerlo Mitjana, quien publicó su folleto en 1909.

(5) Bartolomé José Gallardo.—«*Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*». Madrid 1863, en 4 vols. El señalamiento bibliográfico y la publicación de los versos de los mencionados códices de la Biblioteca del Duque de Medinaceli se hallan en el vol. IV, cols: 921 a 931.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

En las obras de *Juan Boscán* también encontramos una, cuyos dos últimos versos dicen (1):

Qual quedara
Señor, si n' os mirara?

Podríamos suponer por ello que la poesía antes citada, a la que puso música Juan Vázquez, y la del Cancionero de Uppsala sean ambas obras del propio Juan Boscán? Por su belleza y factura no serían indignas del traductor de «*Il Cortegiano*» de Castiglione, y por otra parte el fondo poético es el mismo en todas ellas. Con mucha probabilidad, pues, podemos considerar la del Cancionero que estudiamos como de Boscán.

(1) Juan Boscán de Almogáver.—«*Obras*». Anvers 1597, pág. 52.

CAPÍTULO III

El contenido poético y su estudio

CONTINUACIÓN

XIV

Canción n.º 14

*Si la noche haze oscura
Y tan corto es el camino,
Como no uenis, amigo?
La media noche es pasada
Y el que me pena no uiene;
Mi desdicha lo detiene,
Que nasci tan desdichada!
Házeme biuir penada
Y muéstraseme enemigo.
Como no uenis, amigo?*

Mitjana afirma que esta canción es la *perla* del Cancionero de Uppsala por lo perfecto de su expresión e intensidad de su sentimiento (1). Ya veremos también en su lugar que la expresión musical es igualmente de primer orden por tener la intención de pintura psicológica con una sencillez de medios sorprendente.

No se tiene ningún indicio sobre el autor de este hermosísimo villancico, quien muy bien pudiera haberse inspirado en una situación análoga a la descrita por esta poesía y que se da en el acto XIX de la famosa tragicomedia «*La*

(1) La reproduce en su obra «*La musique en Espagne*», Paris 1920. Págs. 2.007 y 2.008. En uno de los vols. referente a España y Portugal de la «*Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*» de Lavignac. En ella habla de esta canción en estos términos (pág. 2.006): «Es un admirable villancico a tres voces que se distingue, por decirlo así, por su color romántico y misterioso y por su gran fuerza expresiva. Se trata de una amante que espera a su amado y la hora de la cita, media noche, ha transcurrido sin su venida. Las quejas de la enamorada estallan, no puede contenerse y hace traición a su impaciencia y después a su inquietud».

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Celestina». Por las fechas de publicación no hay ningún inconveniente de que ello pudiese ser así, ya que la edición príncipe de la «*Tragicomedia de Calixto y Melibea*» data del año 1499 en Burgos y nuestro Cancionero fué impreso en Venecia en 1556. No sólo la situación, sino hasta la letra de la *Canción* que recita Melibea es muy parecida a la de nuestro villancico:

MELIBEA.

Papagayos, ruiñeños
Que cantais a la alborada
Llevad nueva a mis amores,
Como espero aqui asentada.
La media noche es pasada,
Y no viene:
Sabedme si otra amada
Lo detiene.

El Sr. Rodríguez Marín ha encontrado una versión moderna de esta antiquísima canción, que él cree con razón derivada de la que recita Melibea, lo que prueba lo divulgada que sería y su perpetuación a través del tiempo. El cantar moderno es este:

Las ánimas han dado;
Mi amor no viene:
Alguna picarona
Me lo entretiene (1).

Que esta canción fué muy popular y repetida en la época, lo prueba el hecho de hallarse en la ya citada lista de «*Obras que se indican en el Índice general, pero que faltan en el Manuscrito de Palacio*» que publica Barbieri en su «*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*»; estaba en el f.º 109 y empezaba con las palabras

Que la noche hace oscura.....

(1) Vid. Francisco Rodríguez Marín.—«*Cantos populares españoles*». Sevilla 1882, t. III, núm. 3.623.

También se encuentra esta canción transcrita para voz y vihuela en el raro «*Libro de música de vihuela*» de Diego Pisador (1) y dice así:

*Si la noche haze escura
Y tan corto es el camino,
Cómo no venis amigo?
Si la media noche es pasada
Y el que me pena no viene,
Mi ventura lo detiene
Porque soy muy desdichada.
Véome desamparada,
Gran passion tengo conmigo
Cómo no venis amigo?*

La he publicado porque, como se vé, tiene alguna variante. Consignemos, finalmente, que al transcribir Mitjana la de Pisador se dejó el verso «*Y el que me pena no viene*» (2).

XV

Canción n.º 15

*Desposastes os Señora,
Solo por de mi os quitar.
Casareys y habreys pesar.
Pues que tan mal galardón
A los mis seruiçios distes,
Que pagueis lo que hezistes,
Es lo que lleua razon.
Vuestro brauo corazón
Ya esta en tiempo de amansar,
Casareys y habreys pesar.*

Nótese el giro bárbaro *por de mi os quitar*, como en francés se diría *pour me quitter*—por dejarme, por abandonarme, por separarme de ti.

(1) Salamanca 1552. La obra se divide en dos libros: nuestro villancico está en el lib. II, cuyo contenido explica el autor: «*Comiença el segundo libro que trata de villancicos a tres, para cantar el que quisiere y si no tañerlos, y son para principiantes. Y otros a quatro bozes, también para tañer. Y otros que se cantan las tres bozes, y se canta el tiple que va apuntado encima*». Villancico 1.º del f.º XIX.

(2) Folleto cit. pág. 49.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

XVI

*Desdeñado soy de amor,
Guárdeos Dios de tal dolor.*

Canción n.º 16

Desdeñado y mal querido
Mal tratado y aborrecido.
Del tiempo que os he seruido
No tengo ningun fauor;
Guárdeos Dios de tal dolor.

Una glosa de este villancico hace Luis Milán en su ya mencionado libro *El Cortesano*, y de ellos deduzco lo extraordinariamente conocido que debía ser en la Corte de los Duques de Calabria en Valencia. Dice así tal glosa (1):

*Desdeñado soy de amor,
Guárdeos Dios de tal dolor.*

El mayor mal de los malés
Que el amor nos da a sentir,
Lo que no pueden sufrir
Los más simples animales.

Es tan malo de pasar,
Por ser esta mar mayor,
Que me vengo ahogar
Cuando yo quiero cantar
Desdeñado soy de amor.

Es mi vida ya tan poca,
Si della querrán saber,
Que en el gesto se ha de ver
Cuando está muda la boca.

A muerte soy condenado,
Trátanme como a traidor;
No vale ser coronado
Por leal enamorado,
Guárdeos Dios de tal dolor.

XVII

Es igual al número IV.

Canción n.º 17

(1) Ed. de Madrid 1874, págs. 114-115.

XVIII

Canción n.º 18

*Vésame y abraçame
Marido mio,
Y daros en la mañana
Camisón limpio.
Yo nunca ui hombre
Biuo estar tan muerto,
Ni hazer el dormido
Estando despierto.
Andad marido alerta
Y tened brío,
Y daros en la mañana,
Camisón limpio.*

No conozco ninguna analogía de esta canción, por la que se pueda deducir algo sobre su origen y naturaleza o averiguar quién es su autor.

XIX

Canción n.º 19

*Alta estaua la peña,
Nace la malua en ella.
Alta estaua la peña
Riberas del rio,
Nace la malua en ella,
Y el trevol florido.*

El carácter de esta canción es eminentemente popular y pastoril, de una sencillez encantadora, como pocas en el Cancionero de Uppsala. El ser la poesía tan corta le da un atractivo más.

XX

Canción n.º 20

Es igual al número III.

XXI

Canción n.º 21

*Alça la niña los ojos
No para todos.
Alçalos por jubileo,
Por matarnos de deseo,
Que la fiesta segun ueo
No es para todos.*

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Tampoco he podido encontrar analogía alguna de este intencionado cantar.

XXII

*Ay de mi qu'en tierra ajena
Me ueo sin alegría,
Quando me ueré en la mía.
Y no por estar ausente
De mi tierra es el pesar,
Mas por no poder estar
Donde está mi bien presente;
No ay consuelo suficiente
A mal que tal bien desuia,
Quando me ueré en la mía.*

Canción n.º 22

Mitjana ha encontrado cierta analogía con esta canción en un villancico que aparece en el libro de Alonso Núñez de Reinoso titulado *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1) con una glosa que consta de diez estrofas.

El villancico es este:

*Pues que vivo en tierra ajena,
Muy lejos de do nascí,
Quien habrá dolor de mí?*

cuyo asunto vemos que es análogo al de nuestro villancico. También se descubre cierta analogía en la tercera copla, que dice así:

*Si con tanto mal no muero
Señora, de vos ausente,
Es porque veros presente
Y gozar de vos espero,
Mas pues falta lo que quiero,*

(1) Alonso Núñez de Reinoso.—*Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea, con otras obras en verso, parte al estilo español y parte al estilo italiano agora nuevamente sacada a luz. Con privilegio. En Venecia, por Gabriel Giolito de Ferraris y sus hermanos, 1552.* En el lib. II que lleva por título *Obras en coplas castellanias y versos al estilo italiano*, págs. 20 a 23 se lee el villancico glosado que aquí nos interesa.

*Muy lejos de do nascí,
Quien habrá dolor de mí? (1).*

Como se vé, el fondo poético es también una añoranza, pero es claro que no es el mismo villancico, sino seguramente una coincidencia curiosa. No hay que ver, por lo tanto, en Núñez de Reinoso el más ligero indicio para atribuirle la paternidad de este villancico del Cancionero de Uppsala.

En el libro de Juan Nicolás Böhl de Faber *Floresta de rimas antiguas castellanias* (2) y como procedente del *Cancionero General* se da como anónimo el siguiente villancico:

*Si muero en tierras ajenas
Lejos de donde nascí,
Quien habrá dolor de mí.*

que es casi igual al que se encuentra en Núñez de Reinoso: sólo tiene variante en los dos primeros versos; pero sus cuatro coplas son distintas. En todo caso sólo la tercera tiene un lejano parecido con la tercera de Núñez de Reinoso, que hemos citado. Es como sigue:

*Si muero como está cierto
De vos, mis ojos, ausente,
Quién sentirá el verme muerto
Y tan miserablemente,
En tierra tan diferente
De aquella donde nació:
Quién habrá dolor de mí?*

Cabría suponer, pues, que Núñez de Reinoso fuese el autor único de las coplas que aparecen en su *Clareo y Florisea*, y de las que inserta Böhl de Faber en su *Floresta*.

(1) Vid. el cit. folleto de Mitjana, pág. 49. Las otras nueve coplas de la glosa de Núñez de Reinoso no tienen ningún parecido y se pueden leer en Gallardo, que las publica en su *Ensayo...*, vol. III, cols. 996-7.

(2) N.º 226, pág. 285. Procede del *Cancionero General*, Amberes 1557, f.º 399.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

XXIII

*Soleta yo so açi.
Si uoleu qu'eus uaya a abrir,
Ara que n'es hora;
Si uoleu uenir.
Mon marit es de fora,
Hont a montalua.
Dema beserá mig,
Iorn abans que non tornara!
E yo qu'eu sabia,
Pla que tos temps ho fa axi,
Ara que n'es hora,
Si uoleu uenir.*

Canción n.º 23

La letra es de las más bellas e interesantes de este Cancionero. Mitjana en su folleto la escribe seguida, como si fuese prosa: no creo que tenga razón para hacerlo así, pues fijándose un poco se descubre la rima asonante enseguida: por eso me ha parecido mejor escribirla tal como la público.

Además, Mitjana apunta la sospecha de que se deba al gran poeta *Ausias March*, cuyas obras fueron publicadas por vez primera en Barcelona en 1543 (1). Yo he visto una por una las obras completas de Ausias March en la última y magnífica edición del *Institut d' Estudis Catalans* (2), y no la he encontrado ni igual ni análoga.

Otro ejemplo de *mujer perversa* de fondo poético parecido puede leerse en el *Romancerillo catalán* de Milá y Fontanals (3), prueba de que ha venido repitiéndose este mismo asunto.

(1) Vid. el cit. folleto de Mitjana, pág. 50.

(2) Las obras de Ausias March fueron publicadas por primera vez en Barcelona por *Mestre Carles amoros Provençal, Lany MDXLIII A XXII del mes De Desembre*. Últimamente lo han sido por el *Institut d' Estudis Catalans*, en 2 vols. titulados *Les obres d' Ausias March, Edició crítica per Amadeu Pagés*. Barcelona 1912. A 128 ascienden las composiciones poéticas conocidas del ilustre caballero valenciano.

(3) En el vol. VIII de la ed. de sus obras completas, núm. 255, pág. 245, Barcelona 1896.

La forma poética de esta canción, clasificada en el capítulo I, se llama *dansa*, que es las más de las veces representable a la manera de dos *Autos sacramentales* y constituye con el *goig* las dos formas que más popularidad alcanzaron en Cataluña y aun hay que observar que la forma *dansa*, gemela del *villancico* castellano, es más antigua que éste. La música demuestra lo afirmado y la razón del término denominativo; siempre es un aire de danza la que acompaña a estas canciones catalanas, precedente histórico de la actual *sardana*.

XXIV

Canción n.º 24:
poesía de Pere
Serafi.

*Vella de uos son amors,
Ya fosseu mia!
Sempre sospir quant pens en uos.
La nit y dia.*

Yo may estich punt ni moment
Son contemplaruos,
Fora de tot mon sentiment
Vaix per amaruos.
Daume ualença, pues podeu,
Señora mia,
Puix en uos es tot lo meu be
La nit y dia.
Vos heretau tot lo mio be
Tanto quem dura,
Si non ualeu, prést me uerem
En sepultura.
Del meu mal quin ben auren,
Anima mia!
Per do fugir lo dañy que feu
Siau me uos guia.

Veix me de uos pres y lligat
Luñy d'esperança,
Ayaume dons pietat
Sens mes tradança.
Puix uestre so, plagues a Deu,
Vos fosseu mia,
Car lo mal que sentir me feu
No'l sentiria.

Pere Serafi.

EL CACIONERO DE UPPSALA

La palabra *valença* de la primera copla, otras veces *valensa*, es una de las que Milá y Fontanals cita como vocablos que formaban como el tecnicismo propio de los poetas provenzales, pues todas estas canciones tienen una manifiesta influencia provenzal: significa *valer* (1).

La copla segunda de nuestra canción contiene un italianismo en el verso *Vos heretau tot lo mio be*, prueba inequívoca y corroboradora de la recíproca corriente de influencia que siempre hubo entre Italia y la Provenza y Levante español, acentuada durante todo el período del Renacimiento.

El mismo villancico de esta canción de amor se encuentra glosado por *Pere Serafi*, poeta barcelonés del siglo XVI, de la escuela de Ausiás March (2), pero las siete coplas son distintas de las que aparecen en nuestro Cancionero; no obstante, dada la identidad de su forma poética y de estilo con las nuestras, se puede afirmar con mucha razón que el autor de esta canción es *Pere Serafi*. He aquí su *cançó*:

*Bella de vos som amorós
Ja fosseu mia:
Sempre sospir quant pens en vos
La nit y día.
Bella, mirant vostra valor
Y gentilesa
Sent en lligams de vostr'amor
Ma vida presa,
Hon tinch mon cor trist dolorós
Sens algria,
Sempre sospir quant pens en vos
La nit y día.*

(1) Vid. Manuel Milá y Fontanals, *Los trovadores en España*, vol. II de sus obras completas, pág. 34.

(2) Imitaba la poesía castellana en sus villancicos tal como había sido modificada por Boscán y sus sucesores: esto puede comprobarse en la canción que se publica en el texto. Emplea el verso de diez sílabas con la cesura en la cuarta. Es autor de las *demandas y respuestas*, de la *tornada*, emplea el soneto, la octava rima, los tercetos, el madrigal, la *cançó*, de siete sílabas y la glosa. Sus obras fueron publicadas en 1565 por Claudio Borney y han sido reimprimadas en 1840 por J. M. de Grau y J. Rubió (ed. Joseph Torner, Barcelona 1840): en las págs. 69 y 70 de esta ed. se halla la *cançó* que nos interesa.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Bella, del jorn que yo us mirí,
Vostra cadena
Me te ligat en fins assi
Ab cruel pena;
Vos me llevau tot lo repós,
Que yo'm moria,
Sempre sospir quant pens en vos
La nit y dia.

Bella, quant mal yo per vos pas
No's pot còmpendre
Puix vostr'amor es tan escàs
Qu'es de repèndre,
Estich de penas congoxos
Ple de agonia,
Sempre sospir quant pens en vos
La nit y dia,

Bella, mirant no teniu par,
Pensi de amar vos,
Que sols un punt no puch estar
Sens dezijar vos,
Y ella cruel de ses amors
Tant me desvia.
Sempre sospir pensant en vos
La nit y dia.

Bella, sens vos no se que fer
Ni com aydarme,
Y vos tots temps preneu plaer
De mal trectarme,
Y yo trist no so venturós
En ma porfia,
Sempre sospir quant pens en vos
La nit y dia.

Bella, si vos ma voluntat
Sabeseu sou certa
No'm mostrariau crueltat
Tant descuberta,
Y yo per vostre gentil cos
Y galania,
Sempre sospir quant pens en vos
La nit y dia.

La única diferencia en la forma poética está en que aquí hay un estribillo de dos versos, los dos últimos del villan-

EL CANCIONERO DE UPPSALA

cico, que se repite al final de cada copla, y en la de Uppsala no hay estribillo.

Esta canción que estudiamos debió ser muy repetida y popular en la famosa Corte valenciana de los Duques de Calabria, puesto que la cita Luis Milán en *El Cortesano* (1), aunque solamente aparece allí el villancico o cabeza sin ninguna glosa, cosa no muy acostumbrada en Milán, quien siempre solía componer coplas para los villancicos populares que estaban más en boga entonces, siendo poeta y músico al mismo tiempo, aunque en el primer aspecto fué por cierto atacado y en realidad no sin razón (2). El villancico en cuestión difiere del nuestro principalmente en el segundo y en el tercer verso y dice así:

*Bella, de vos so enamorós,
Gibeta mia,
Tos temps sospir pensant en vos
La nit y 'l dia.*

Otra prueba de la gran popularidad de esta canción es el hecho de que aparezca en otros Cancioneros. Efectivamente, Antoni Bulbena y Tofell, que recogió en un diminuto libro canciones de amor en catalán procedentes de diversas colecciones (3), incluye una de ellas, cuyo villancico sólo difiere del de Uppsala en el tercero y cuarto verso: las coplas sí que son distintas, pero la forma poética la misma, salvo que aquí el villancico es con coplas y estribillo y en el Cancionero de Uppsala es simplemente villancico con copla, como puede verse a continuación. Se ve, no obstante, que la canción es de la misma época y quizá del propio Pere Serafi:

(1) Ed. de Madrid 1874, pág. 252.

(2) Vid. los tres artículos que sobre D. Luis Milán ha publicado Vicente María de Gibert en el diario *La Vanguardia* de Barcelona, Agosto de 1926.

(3) *Cançons d'amors. Trètes dels Cançoners de Turmo, de Flor de enamorados e d'altres. Are novament revistes e ordenades per Antoni Bulbena y Tofell. En Barcelona: A la stampa La Acadèmica: Any MDCCCIV.*

CANÇÓ

*Bella, de vós so'namorós,
Ja fósseu mia:
La nit e l'jorn, con pense en vós,
Mon cor sospira.*

Tót mon tresor, dóne, y persona,
A vós, garrida:
Pus nous vol mal qui'l tot vos dóna
Daume la vida.
Daumela, donchs, hajau socós,
Anima mia:
*La nit e l'jorn, con pense en vós,
Mon cor sospira.*

Lo jorn sencer, tostemps sospire,
Podeu ben creure,
Y ahon heus vist sovint me gire,
Sius poré veure.
E con vos veig, créxen dolós.
Anima mia:
*La nit e l'jorn, con pense en vós,
Mon cor sospira.*

Tóta la nit, que ab vós yo stich
He somniat;
Con me despert sol, sens abrich,
Trobem burlat.
Nom burleu més, dormam tots dós,
Anima mia:
*La nit e l'jorn, con pense en vós,
Mon cor sospira.*

Nous arreheu, anau axí,
Que prenh gran ira:
Sius arrehau, tal, prop de mi.
Per cert vos mira,
No res més vull, gest graciós,
Anima mia:
*La nit e l'jorn, con pense en vós,
Mon cor sospira.*

Plagués a Déu que, cóm vos ame,
Vós m'amasseu:

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Fóra ma sort (per sius engane)
Que m'ho provasseu.
Que, en vida y mort, tot só de vós,
Anima mia:
La nit e l'jorn, con pense en vós,
Mon cor sospira.

XXV

Ojos garços a la niña,
Quien se los enamoraria?
Son tan lindos y tan biuos
Que a todos tienen catiuos,
Y solo la uista dellos
Me a robado los sentidos,
Y los haze tan esquiuos
Que roban el alegría,
Quien se los enamoraria.

Canción n.º 25:
poeta y música
de Juan del En-
zina

Juan del Enzina.

Hay una versión igual a ésta en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el cual junto con nuestro villancico se hallan las *Coplas de como una dama ruega a un negro* (1).

En el *Cancionero de Juan del Enzina* está idéntico (2), por lo que hay que considerar casi con seguridad a este poeta como autor del presente villancico.

En la citada *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y*

(1) Estas coplas no tienen interés ninguno para nosotros y las nombro sólo por el hecho de su coexistencia con el villancico que estudiamos. Se han publicado varias veces, como en Gallardo. *Ensayo...*, t. IV, pág. 1.462, en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, editado en Valencia, y finalmente en Cejador. *La verdadera poesía castellana*, t. IV, pág. 257, pero el villancico no. El Sr. Cejador ha visto el pliego suelto donde ellas y el villancico se encuentran, pero no da la signatura; por eso no he podido confrontar el de allí con el nuestro. ¡Quién sabe dónde estará!

(2) Mitjana para sus notas en el folleto vió la edición de Zaragoza por Jorge Coci en 1516, cuyo folio 77 lo contiene. Yo he visto la de Salamanca de 1496-1509 y en ella debía encontrarse en el f.º 73, según dice el Índice, pero que falta en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Para publicar el que va en el texto he utilizado otra edición, que está también mutilada y que se cree que es la de Sevilla 1501, en cuyo f.º 86 v.º se halla el villancico en cuestión.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

a cinco de Juan Vázquez (1), se halla también con dos versos menos y sin estribillo, como todos los de este compositor, de esta manera:

Ojos garços a la niña,
Quien se los namoraria
Son tan lindos y tan bivos
Que a todos tienen cativos,
Mas muéstralos tan esquivos
Que roban el alegría.

Gallardo en su *Ensayo...* (2) publica las *Coplas de Anton Vaquerizo de Morana. Y otras de tan buen ganadico. Y otras canciones y un Villancico*, siendo este último el que estudiamos y lo da Gallardo como anónimo, apareciendo con cuatro coplas, la primera de las cuales es la del *Cancionero de Uppsala*, pero con aquellos dos mismos versos menos con que aparece en la citada versión de Juan Vázquez, como puede verse a continuación:

Ojos garços ha la niña
Quien se los namoraria?
Son tan bellos y tan vivos
Que a todos tienen cautivos;
Mas muéstralos tan esquivos
Que roban el alegría.
Roban el placer y gloria,
Los sentidos y memoria:
De todos llevan vitoria
Con su gentil galania.
Con su gentil gentileza
Pónense con más firmeza
Hacen vivir en tristeza
Al que alegre ser solía.
No hay ninguno que los vea,
Que su cautivo no sea:
Todo el mundo los desea
Contemplar de noche y día.

(1) Que se conserva en la Biblioteca del Duque de Medinaceli, 2.ª parte, número 34, f.º 26.

(2) T. I, núm. 569.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Como se ve, es un villancico con coplas y cada una de éstas es una cuarteta árabe.

Este villancico, que trae Gallardo, también ha sido reproducido por Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1) sin decir tampoco quién es su autor. He dicho que debemos atribuirlo a Juan del Enzina por hallarse en su *Cancionero*, si bien no con todas las coplas que aparecen en Gallardo, al menos tal como está en el Cancionero de Uppsala. Refuerza esta atribución el hecho de que en el *Cancionero de Barbieri* se hallan las *Coplas de tan buen ganadico* (2) como de Enzina, y allí se dice (3) que lo que sirvió a Gallardo para la publicación de ellas fué un pliego suelto en 4.º de la Biblioteca de Palacio con letra gótica, sin lugar ni año de impresión. A continuación Barbieri publica las coplas dichas del pliego, pero no las demás, como hace Gallardo, y por lo tanto tampoco el villancico, pero ello es un buen indicio para creer que éste con el resto del contenido del pliego sea todo de Juan del Enzina.

En su *Comedia selvagia*, escena 2.ª Alonso de Villegas da una variante en la copla, de este modo:

*Ojos garços ha la niña:
Quien se los enamoraria?
Es tan linda y tan hermosa
La niña con su mirar,
Que causa pena rabiosa;
Solo por la contemplar
A todos quiere matar
Con sus ojos de alegría
Quien se los enamoraria?*

Por la forma poética que ha adoptado en la copla desaparece en esta de Villegas el orientalismo que caracteriza a la de nuestro Cancionero, de forma persa, y aun el carác-

(1) T. IV, págs. 373-4.

(2) En el núm. 393.

(3) Pág. 205.

ter formal árabe de las coplas que hay en Gallardo y de la estrofa tal como está en Juan Vázquez. La forma de la de Villegas es ya castellana.

XXVI

Canción n.º 26

*Estas noches à tan largas
Para mi,
No solían ser ansi.
Solía que reposaua
Las noches con alegría,
Y el rrato que non dormía
Con descanso, lo passaua;
Mas estas que amor me graúa
Non dormi;
Non solían ser ansi.*

El *solía* del primer verso de la copla se puede interpretar por *soñé* o *soñaba*, aunque no hay inconveniente en no considerarlo como error, sino como el imperfecto del verbo *soler*, por cuanto tiené así el sentido de *acostumbraba a reposar* o *solía suceder que reposaba*.

Este villancico es igual a uno del *Cancionero de Barbieri* (1), con pocas variantes, como aquí se ve:

*Estas noches atán largas
Para mi
No solían ser ansi.
Solía que reposaba
Las noches con alegría,
Y el rato que no dormía
En sospiros lo pasaba:
Mas peor está que estaba;
Para mi
No solían ser ansi.*

Tampoco hay indicación alguna de autor en el *Cancionero de Palacio*.

(1) Núm. 258.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

XXVII

*Ay luna que reluces
Toda la noche m'alumbres.
Ay luna tan bella
Alumbresme a la sierra;
Por do uaya y uenga.
Ay luna que reluces
Toda la noche m'alumbres.*

Canción n.º 27

La popularidad de este villancico fué extraordinaria. Anotemos las obras en que lo hemos encontrado y la forma en que lo han utilizado algunos autores:

En primer lugar en la comedia *La luna de la sierra* de Luis Vélez de Guevara (1) se repite varias veces el mismo villancico o cabeza:

*Luna, que reluces,
Toda la noche me alumbres.*

Así como también esto otro, cuya analogía es ya remota:

*La luna de la sierra
Linda es y morena.*

En el *Romancero general de 1604* está con copla intercalada (2):

*Ay luna que reluces
Blanca y plateada,
Toda la noche alumbres
A mí enamorada!
Luna que reluces
Toda la noche alumbres!*

En la *Ensaladilla al Santísimo Sacramento* de Fr. José de Valdivielso, se halla este villancico *a lo divino* (3) en esta forma:

(1) Vid. la *Bibl. Aut. Esp.*, Rivadeneyra, vol. 45, pág. 188.

(2) F.º 327. Se puede leer también en la cit. *Floresta* de Böhl de Faber número 281.

(3) Vid. *Bibl. Aut. Esp.*, vol. 35, págs. 238-9.

*Ay luna que reluces
Toda la noche me alumbres!
Ay luna que reluces
Blanca y plateada,
Toda la noche me alumbres!
La llena de gracia,
Luna que reluces,
Toda la noche me alumbres!*

La aplica, pues, Valdivielso a la Virgen María.
Alonso de Ledesma, poeta segoviano, en sus *Juegos de Noches Buenas a lo divino* compuso un romance sobre este villancico (1) titulado *A Nuestra Señora*, que lo publicamos íntegro por su singular belleza:

o Es el hombre en esta vida
Un viadante que no para,
Ya de día, ya de noche,
Hasta acabar su jornada.
El justo y el malo van
Por dos sendas encontradas;
El uno marcha de día
Y el otro de noche marcha.
Púsose el Sol de justicia
Del horizonte del alma
En la noche de la culpa
Hasta el día de la gracia.
Pobre de tí, pasajero,
Que por una senda pasas,
Donde los pantanos sobran,
Y tu como ciego marchas,
La luz del entendimiento,
Que tienes por paje de hacha,
Si no la mató la culpa,
La dejó como apagada.
Solo te queda un remedio
Porque menos veces caigas,
Y es que la luna María
Con sus resplandores salga.

(1) Vid. *Bibl. Aut. Esp.* vol. 35, pág. 174. La citada ob. de Alonso de Ledesma fué impresa por primera vez en Barcelona, en 1605, por Sebastián Cormellas.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Santos que servís de estrellas,
Salid con la luna clara,
Porque vea el pecador
En los malos pasos que anda.
Y pues es justa demanda,
Y tanto importan las luces,
Luna, que reluces,
Toda la noche me alumbres.

En el desierto del mundo
Vos Virgen, sois la columna
Que a tierra de promisión
Nos adiestra y nos alumbra.
Sois farol de navegantes,
Cuya luz siempre les dura;
Que si aceite es caridad,
Vuestra provisión es mucha
Sois una virgen prudente,
Que de darnos no se excusa,
Ya que no la luz de gracia,
El favor con que te busca;
Sois luna de gracia llena,
Y siempre luce esta luna,
Porque no hay nube en el cielo
Que la tape y que la encubra.
Y así, porque yo descubra
Los peligros de la tierra,
Tan vecinos del que yerra,
Y al pasarlos me haga cruces,
Luna, que reluces,
Toda la noche me alumbres.

Todas la coplas o romances anteriores sobre el villancico de dos versos son eruditas y contrastan singularmente con el matiz eminentemente popular de él. No pasa esto así con la copla que acompaña al mismo villancico en el Cancionero de Uppsala, la cual, es tan popular como éste, y la prueba está en que nuestra canción es también anónima, y aquellas estrofas reconocen autor en cambio: Vélez de Guevara, Valdivielso, Ledesma.

Los dos versos de la cabeza es lo más deliciosamente popular que existe en nuestro Cancionero: así se explica

como el humanista y catedrático de la Universidad de Salamanca Gonzalo Correas, que vivía en el siglo XVII, lo inserta en *Vocabulario de refranes y Frases proverbiales* (1) en la forma

*Luna que reluces
Toda la noche alumbres.*

XXVIII

Canción n.º 28

*Vi los barcos madre,
Vilos y no me ualen.
Madre tres moçuelas
No de aquesta uilla.
En agua corriente
Lauan sus camisas.
Sus camisas, madre,
Vilas y no me ualen.*

Sorprende este cantar popular por su naturalidad, sencillez e ingenuidad y es exclusivo de nuestro Cancionero; por lo menos no lo he visto en ninguna otra obra, dentro, claro está, de la bibliografía que ha pasado por mis manos. Ya hemos visto que esto nos ha ocurrido también en algunas otras canciones estudiadas.

Solamente en el célebre libro de Francisco Salinas *De musica libri septem* (2) hay un verso acompañado de la melodía popular que dice:

Vna moçuela desta villa

que puede dejar entrever alguna lejana analogía con los dos primeros de la copla de este villancico, cosa que hubiera quedado fuera de duda de haber insertado Salinas más versos de la composición poética a que pertenece el único citado por él como ejemplo.

(1) Pág. 206 de la ed. Madrid 1906 por Jaime Rates.

(2) Salamanca 1577, pág. 325.

XXIX

*Con que la lauaré,
La flor de la mi cara?
Con que la lauaré,
Que bivo mal penada?
Láuanse las casadas
Con agua de limones.
Láuome yo cuitada
Con penas y dolores
Con que la lauaré,
Que bivo mal penada?*

*Canción n.º 29:
música de Juan
Vázquez?*

Este cantar lo publica Mitjana en su folleto, considerando los versos comprensivos de dos hemistiquios, así: *Con que lauaré, la flor de la mi cara?* y así sucesivamente. Me ha parecido mucho mejor considerar cada hemistiquio como un verso y así he tenido mayor facilidad para clasificar en el capítulo anterior la forma poética de este villancico.

Seis versiones he podido encontrar de esta canción con variantes de poca importancia, lo cual prueba que se trata del mismo villancico, que se diferenció poco, gozando de gran popularidad. Iré enumerando esas versiones:

En el *Libro de música de vibuela intitulado Silva de sirenas*, de Enrique de Valderrávano, está transcrita para canto y vihuela (1), pero solo existen allí los cuatro versos del villancico o cabeza y tal como estos se encuentran en nuestro Cancionero.

Diego Pisador en su raro *Libro de música de vibuela*, también la transcribe para canto y vihuela (2), y allí se lee el villancico con alguna pequeña variante, como aquí se ve:

*Y con qué la lavaré
La flor de la mi cara,
Y con qué la lavaré
Que bivo mal penada.*

(1) Valladolid 1547, f.º 24.

(2) Salamanca 1552, f.º 9.

Lavávanse las moças
 Con agua de limones
 Lavarme yo cuytada
 Con ansias y dolores.

Otra transcripción para canto y vihuela hizo Miguel de Fuenllana en su notabilísimo *Libro de música para vihuela intitulado orphenica lyra* (1), donde da como autor de la música a Juan Vázquez, y en efecto, ella no es más que la transcripción para vihuela de una canción de Vázquez. La letra aparece con una sola palabra variada en el último verso de la copia: *Con ansias y dolores* en lugar de *Con penas y dolores*.

La referida canción de Juan Vázquez la he encontrado en la citada *Recopilación de sonetos y villancicos*..... (2) a cuatro voces, y es la que transcribió Fuenllana a tres voces, una cantada y las otras dos tañidas en vihuela; pero es curioso que la letra varía un poco de la que da Fuenllana:

Con qué la lavaré
 La tez de la mi cara,
 Con qué la lavaré
 Que vivo mal penada?
 Lávansen las galanas
 Con agua de limones,
 Lávome yo cuytada
 Con ansias y pasiones.
 Con qué la lavaré
 La tez de la mi cara,
 Con qué la lavaré
 Que vivo mal penada?

Todavía hay otra transcripción también para voz y vihuela, hecha por Luis de Narbáez en su obra *Los seys libros del Delphin de música* (3) que el autor titula *Contrapunto*

(1) Sevilla 1554, f.º 138.

(2) Sevilla 1560, 2.ª parte, n.º 36, f.º 26. (Biblioteca del Duque de Medinaceli).

(3) Valladolid 1538, fols. 78 a 80.

EL CACIONERO DE UPPSALA

sobre el villancico que dice con qué la lavaré la tez de la mi cara.
La letra se halla en esta forma y con dos versos más:

Con qué la lavaré
La tez de la mi cara,
Con qué la lavaré
Que vivo mal penada.
Lávanse las casadas
Con agua de limones,
Lávome yo cuytada
Con penas y dolores.
Mi gran blancura y tez
La tengo yo gastada
Con qué la lavaré
Que vivo mal penada.

En lo moderno encontramos cantares que recuerdan el que estamos estudiando con analogía muy curiosa; tales como los siguientes:

Con qué te lavas la cara
Ojitos de palomita?
Con qué te lavas la cara
Que la tienes tan bonita.

—Con qué te lavas la cara
Que tan colirada estás?
—Me lavo con agua clara
Y Dios pone lo demás.

Marina,
Con qué te lavas la cara
Que la tienes tan divina? (1)

La musa popular, pues, es siempre una y la misma.

(1) Tomados de la colección de Francisco Rodríguez Marín titulada *Cantos populares españoles*, t. II, núms. 1.291-2-3.

XXX

Canción n.º 30

Soy serranica,
Y uengo d' Estremadura.
Si me ualerá uentural
Soy lastimada,
En fuego d' amor me quemó;
Soy desamada,
Triste de lo que temo;
En frío quemó,
Y quémome sin mesura.
Si me ualerá uentural!

Es canción exclusiva de este Cancionero.

El verbo *quemar* está usado aquí como verbo de estado, por *arder*, es decir, que en aquel tiempo era común usarlo como verbo neutro y no como activo, como hacemos hoy.

El quemarse en fuego de amor es un tópico propio de lo popular; puede verse en cantares modernos como el siguiente:

En el fuego en que me abraso
Te quisiera ver arder,
Para que vieras, ingrata,
lo que cuesta un buen querer (1).

Como cantar moderno, y corroborando lo que acabo de decir, se emplea aquí el verbo *arder* con más propiedad que *quemar*.

XXXI

Canción n.º 31

Si te uas a bañar, Juanilla,
Dime á quales baños uas.
Si te entiendes d'yr callando,
Los gemidos que yré dando,
De mi compasion abrás;
Dime a quales baños uas.

(1) De la cit. colección de Rodríguez Martín; vol. III, n.º 3.953.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Sólo hay una analogía en el citado *Libro de música de vibuela* de Diego Pisador, donde aparece esta canción transcrita para voz y vihuela a cuatro voces, como en nuestro Cancionero (I), tres tañidas y una cantada. Como la canción sería tan conocida, Pisador solo indica los tres primeros versos de la poesía, y en ellos ya notamos alguna diferencia con el villancico del Cancionero de Uppsala:

*Si te vas a bañar Juanica,
Dime a quales baños vas.
Juanica cuerpo garrido.*

El primer verso de la copla nos indica que ésta sería distinta de la que tenemos en nuestro Cancionero y probablemente tan popular como la nuestra.

XXXII

*Tan mala noche me distes,
Serrana, donde dormistes.*

Canción n.º 32

*A ser sin uestro marido
V sola sin compañía,
Fuera la congoxa mía,
No tan grande como ha sido.
No por lo que haueys dormido,
Mas por lo que no dormistes,
Tan mala noche me distes.*

En Juan Vázquez, *Recopilación de sonetos y villancicos...* (2) es una canción, cuya poesía es igual a la nuestra solo con la insignificante diferencia de decir *Que mala noche me distes* en lugar de *Tan mala noche...* y en el primer verso de la copla dice en Vázquez *A ser con vuestro marido*. Ese *con* en lugar de *sin* es más racional, dado el asunto y sin duda el *sin* debe ser error en nuestro Cancionero.

En el raro *Libro de música en cifras para vibuela intitulado*

(1) Lib. II, fols. 14 y 15.

(2) Ob. cit. parte 1.ª, núm. 22, f.º 22. (Bibl. del Duque de Medinaceli).

el Parnaso debido a Esteban Daza, aparece con alguna variante, de esta manera (1):

*Serrana, donde dormistis?
Qué mala noche me distis!
Serrana, donde dormistis?
A ser con vuestro marido.
O sola sin compañía,
Fuera la desdicha mia
No tan grande como ha sido,
No por lo que habeis dormido,
Sino ver con quien dormistis,
Qué mala noche me distis!*

En esta misma forma, característica por las terminaciones en *istis* se halla en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (2).

En el *Libro de diferentes y varias poestas* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (3) la variante es ya de mayor consideración:

*Mala noche me diste, casada,
Dios te la dé mala.
Dijiste que al gallo primo,
Viniese a holgar contigo:
Y abrazada al tu marido
Dormiste y yo a la helada:
Dios te la dé mala.*

Lo mismo podemos decir de la forma tan variada que afecta la del paso 5.º de *El Deleitoso* de Lope de Rueda, que la recita *Mendruco el simple* (4):

(1) Valladolid 1576, por *Diego Fernández de Córdoba*, f.º 103.

(2) Ms. 2.621.

(3) Ms. núm. 3.913.

(4) *El Deleitoso* es una colección de siete pasos y un coloquio publicada por primera vez en Valencia 1567 por Juan de Timoneda. Pueden leerse en la edición de las obras completas de Lope de Rueda de la Real Academia Española, E. Co-tarelo y Mori, en dos vols., Madrid 1908. *El Deleitoso* se halla en el vol. II, y la poesía que nos interesa en las págs. 195 y 196.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Mala noche me distes
Maria de Rión,
Con el bimbilindrón.
Mala noche me distes
Dios os la dé peor,
Del bimbilindrón, dron, dron.

Para terminar citaremos una glosa de cuatro coplas que se halla en el manuscrito que lleva por título *Poesías varias* de la Biblioteca Nacional de Madrid (1). El verso glosado es solamente el que dice *Tan mala noche me distes*:

Corazón, donde estuvistes?
Que tan mala noche me distes?
Donde fuistes, corazón,
Que no estuvistes conmigo;
Siendo yo tan vuestro amigo,
Os vais donde no lo son:
Si aquesta dulce ocasión
Os ha detenido así,
Qué le dijistes de mi
Y de vos qué le dijistes,
Que tan mala noche me distes?
A los ojos es hacer,
Corazón, alevosía,
Pues lo que ellos ven de día
De noche los vais a ver:
Ellos me suelen poner
En ocasiones de gloria;
Pero vos con la memoria
Yo no sé donde estuvistes,
Que tan mala noche me distes.
Corazón, muy libre andais
Cuando preso me teneis,
Pues os vais donde quereis,
Aunque no quiero que os vais:
Allá vivis y allá estais,
No parece que sois mio,
Si pensais que yo os envío,
Qué sospechas me trujisteis.
Que tan mala noche me distes!

(1) Ms. núm. 3.700.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Otros corazones ví,
Tan leales, dónde están,
Que sin el dueño no van
Como vos os vais sin mi?
Algo visteis por allí
Que me da tantos desvelos:
A fe que tenemos celos
Y que alguna sombra visteis,
Que tan mala noche me distes.

Ninguna de las cuatro coplas es la del Cancionero de Uppsala, caracterizada por su gran sabor popular. Estas son eruditas y debidas a un autor, cuyo nombre no se conoce, que glosó el primero de los dos versos del villancico que aparece en la canción de Uppsala, segundo del de la Biblioteca Nacional.

*Canción n.º 33:
poesía de Juan del
Enzina ?*

XXXIII

*Falalalanlera,
De la guarda riera.*
Quando yo me uengo
De guardar ganado,
Todos me lo dizen,
Pedro el dezposado.
A la hé, si soy,
Con la hija de nostramo,
Ou' esta sortiguela
Ellá me la diera.
*Falalalanlera,
De la guarda riera.*
Alla rriba, rriba,
En ual de roncales,
Tengo yo mi esca
Y mis pedernales,
Y mi çurronçito
De cieruos ceruales,
Hago yo mi lumbré
Siéntome doquiera,
*Falalalanlera,
De la guarda riera.*
Viene la quaresma,
Yo no como nada,

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Ni como sardina,
Ni cosa salada,
De quanto yo quiero
No sé haze nada,
Migas con azeyte,
Házeme dentera,
Falalalantera,
De la guarda riera.

JUAN DEL ENZINA ?

El término *sortiguela* de la primera copla es un despectivo de *sortija*, por *sortijuela*, sin ser usado aquí con significación despectiva, como puede comprenderse por el contexto, sino en su significación contraria de sortija primorosa: es un despectivo que pudiéramos llamar *irónico*.

Esca de la copla segunda por *yesca*, como materia seca que encender con el pedernal o piedra de fuego.

Curronçito de ciervos cervales.—Pequeño zurrón o bolsa hecha de piel de ciervo.

Esta canción de estilo pastoril la tengo por exclusiva del Cancionero de Uppsala: no conozco de ella ninguna analogía ni glosa alguna. Uno de sus versos nos da a conocer su procedencia geográfica:

Allá rriba, rriba,
En ual de roncales.

Se cantaría, pues, en los Pirineos navarros, donde se encuentra el valle del Roncal.

Anotaré aquí un parecido más o menos remoto con un villancico de Juan del Enzina, que ya apuntó Mitjana (1). El villancico en cuestión se halla en el *Cancionero de Enzina* ya citado y lo publica Gallardo en su *Ensayo...* (2). El villancico dice sencillamente:

Ya soy desposado
Nuestramo
Ya soy desposado.

(1) Folleto cit., pág. 53.

(2) T. II, cols. 900 a 904.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

La forma es dialogada y consta de cuarenta coplas: en una de ellas, la 20, se habla de la *sortija*, que menciona también el del Cancionero de Uppsala:

Distele, vaquero,
Sortija de prata?
Buen revolvedero,
Buen zueco e zapata;
Ques moza que mata.
Nuestramo,
Ya soy desposado.

Hay que sospechar, pues, que nuestra canción reconozca como autor a *Juan del Enzina*.

CAPÍTULO IV

El contenido poético y su estudio

CONTINUACIÓN

XXXIV

A Pelayo? Que desmayo.
— *De qué, di?*
D' una zagala que ui.
— *A Pelayo si la uieras,*
Tanta es su hermosura,
No bastara tu cordura,
Que en ella tu te perdieras,
Y penaras y murieras,
— *Tal es di?*
— *Mas linda que nunca ui.*

Canción n.º 34:
música de Aldomar?

Esta canción es de las que se halla más repetida, e incluso ha pasado a la literatura portuguesa. Mitjana le confiere extraordinaria importancia para la historia del teatro español, fundándose en la forma dialogada que ostenta, poco común en los Cancioneros de la época, como no sea en aquel que nos ha revelado las poesías del insigne númen y padre de nuestro teatro Juan del Enzina (1).

Una canción del tantas veces citado *Cancionero de Palacio* (2) es este mismo villancico, pero con cuatro coplas, la primera de las cuales es igual a la de nuestro Cancionero con ligera variante. También figura allí como anónima, pero en cambio se conoce el autor de su música, *Aldomar*, artista desconocido, como veremos en su lugar correspondiente. La versión es así:

(1) Rafael Mitjana la reproduce con la música en su obra *La musique en Espagne*. (En la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire de Lavignac*). París 1920, págs. 2.008-9.

(2) N.º 348.

Ha Pelayo, que desmayol

De qué dí?—

D' una zagala que vi.

Oh Pelayol si la vieras,

Tanta es su hermosura,

No bastara tu cordura,

Que luego no te vencieras

Y penaras y murieras.—

Tal es, dí?—

Hermano Pelayo, sí.—

Luego más valia no ir

Donde tú, Domingo, fuiste;

Que si viera lo que viste,

Quien me escusara morir?—

Si algo más quieres oír.—

Tú me dí

Si vive cerca de aquí.—

Que más bien quieres ni esperas

Que morir por solo vella?

Que vivir sin conocella

No es vivir ni tú lo quieras:

Procura vella aunque mueras,—

Por qué, dí?—

Y verás lo que senti.—

Dime, dime si es morena

O si es blanca su figura:

Oh que fuerte gestadura

Debe ser quien tanto apenal

Ay triste, que me condenal

A qué, dí?—

A muerte, porqué la vi.

La palabra *gestadura* de la cuarta copla vale tanto como constitución física, conformación del cuerpo.

Según Barbieri (1) en su *Centón* de poesías manuscritas de varias letras del siglo XVI, compilado al parecer en Andalucía, *Centón* que perteneció a Gallardo y del cual poseía él una copia, se halla este villancico también sin nombre de autor, con tres coplas que dicen:

(1) Vid. su *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, pág. 177.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Ha Pelayo, donde estás?

Si su rostro ver pudieras

Y si siempre no le vieras

No te pudieras ver más.

Ay que muerto me verás!

De qué, di?—

De una zagala que vi. —

Di por tu vida, garzon,

Es hermosa esa doncella?

Pelayo, delante della,

Queda la nieve carbón.

Ay que di mi corazón!—

A quien, di?

A una zagala que vi.

Dime, pues has comenzado,

Qué ojos tienen tus amores?—

Parece que son señores.

De todo cuanto hay criado.

Ay que me muero cuitado!

De qué, di?—

De una zagala que vi.

La palabra *garzon* de la segunda copla es uno de los galicismos tan frecuentes en la época.

Dice Barbieri que estas coplas parecen ser posteriores, por su carácter, a las del *Cancionero de Palacio*, y deben considerarse como glosas del villancico primitivo.

Lo que Barbieri considera glosas del villancico original, lo son en realidad, y además de autor conocido, lo cual ya no llegó él a investigar. Efectivamente, compárese este villancico del *Centón* citado con el que aparece en el *Cancionero de Jorge de Montemayor*, poeta portugués castellanizado (1) y se verá que las coplas son las mismas con variantes muy ligeras.

(1) Fols. 46 y 47 de la ed. de *Zaragoza 1562 por la Viuda de Bartolomé Nágera*. Mitjana, que en su folleto págs. 53 y 54 da cuenta de la existencia de estas glosas de Montemayor, pero sin citarlas, no cayó en la analogía entre ellas y las de Gallardo. Consignemos que por un error, o descuido tal vez, apunta que las de Montemayor se hallan en el folio 69 de su *Cancionero*, ed. de *Zaragoza por Juan Perier, 1562*, cuando la ed. de *Zaragoza de 1562* es debida a la Viuda de Bartolomé Nágera. La de Juan Perier es la de *Salamanca 1579*, a la cual se refiere el folio que Mitjana cita.

*A Pelayo, que desmayo,
De qué dí?*

D'una zagala que vi.

A Pelayo, donde estás?

Si su rostro ver pudieras

Y contino no la vieras,

No te pudieras ver más;

Ay que muerto me verás

De qué, dí?

Duna zagala que vi.

Di por tu vida garçon

Es blanca aquella doncella?

Carillo delante della

Queda la nieve carbón,

Ay que dí mi coraçon

A quien, dí?

A una zagala que vi.

Dime pues es comenzado

Qué ojos tiene tus amores?

Parece que son señores

De todo lo que an mirado,

Ay que me muerdo cuytado

De qué, dí?

Duna zagala que vi.

No hay que dudar ya, pues, que el autor de la *Diana* es también el de estas glosas.

Para terminar citaremos la pequeña *Cantiga* en portugués del *Cancionero de Evora* (1), que muestra que este villancico se extendió por Portugal; tanta era su popularidad:

CANTIGA

Di, Pelao, q̄ desmao?

De q̄, dí?

D'una zagala q̄ vi.

Di, hidalgo, q̄ desmao?

De q̄, dí?

D'una dama q̄ vi.

La concisión muestra que sólo el villancico o cabeza iba de boca en boca.

(1) Lisboa 1875, n.º 9.

EL CACIONERO DE UPPSALA

XXXV

7

Que farem del pobre Joan,
De la fararirunfan.
Sa muller se n'es anada,
Lloat sia Deu!
A hont la n'irem sercar.
De la fararirunfan.
Al ostal de la uehina.
Lloat sia Deu!
Y digau lo meu uehi,
De la fararirunfi,
Ma muller si l'aueu uista?
Lloat sia Deu!
Per ma fe lo meu uehi,
De la fararirunfi,
Tres jorns ha que no la uista.
Lloat sia Deu!
(Esta nit ab mi sopá.)
De la fararirunfan.
Y en tant ses transfigurada,
Lloat sia Deu!
Ell sen torna á son hostal.
De la fararirunfan.
Troba sos infans que ploran,
Lloat sia Deu!
Non ploreu los meus infans.
De la fararirunfan.
O mala dona, reprouada!
Lloat sia Deu!

Canción n.º 35:
poesía de Mateo
Flecha el Viejo?
Música del mis-
mo Flecha

MATEO FLECHA ?

Tenemos aquí otro ejemplo de *mujer perversa*, asunto que se repetía mucho en la época y sobre todo en la literatura popular catalana, según hemos visto ya también en la canción número XXIII. El carácter dramático de ésta salta a la vista en seguida: al diálogo, de rara animación, se unen unas exclamaciones a manera de comentarios proferidos por una suerte de *coro de vecinos* que están atentos a una conversación en la que los interlocutores relatan el suceso de la huida de una mujer que abandona a su marido y a sus pequeñuelos.

Es el tipo característico de *dansá catalana* que se representaba al aire libre, de forma comparable a la de las églogas de Juan del Enzina y aun tal vez más primitiva.

Una transcripción de esta canción encontramos en el ya citado *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana: allí se nos descubre que el autor de la música es el famoso *Mateo Flecha*, el tío o el *Viejo*, pues hay otro del mismo nombre y apellido, sobrino de éste. *Flecha el Viejo*, de quien nos hemos de ocupar en la parte musical de este trabajo, perteneció a la primera mitad del siglo XVI. Pocas noticias biográficas se pueden dar de él: se sabe sólo que era catalán y autor, o mejor dicho, inventor de una forma poético-musical que él denomina *Ensalada* (1). Sus obras musicales se reducen a estas *Ensaladas* publicadas posteriormente por su sobrino en Praga 1581, tres de las cuales, las tituladas *Jubilate*, *La Bomba* y *La Justa*, están transcritas por Fuenllana para vihuela (2).

Nuestra canción no es considerada por Fuenllana como ensalada (3), pero tiene todo el carácter de tales composiciones y aún se puede sospechar con fundamento que la letra sea del propio Flecha.

Dejando para más adelante las consideraciones sobre la música, solo diré aquí que la esencia de esta nueva modalidad de composición estriba en el *humorismo* con el exclusivo y propio valor de esta palabra, como mezcla de lo serio con lo burlesco, residiendo lo primero en el fondo y lo segundo en la forma. Flecha es maestro consumado en este arte.

Véase si no esta canción para demostrarlo, verdadera *ensalada* por su sabor picaresco.

(1) Sin embargo, cabe pensar que hubo precedentes de este género de composiciones: el compositor Francisco Peñalosa (1470 ?-1538 ?), que figura en el *Cancionero de Barbieri*, arregló el villancico *Por las sierras de Madrid* para poderlo cantar a seis voces, el cual no es sino una verdadera *ensalada*, que bien pudiera ser anterior, aunque no en muchos años, a las de Mateo Flecha.

(2) Ob. cit., fols. 146 a 157.

(3) Está transcrita en los folios 138 y 139 de la ob. cit.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Fuenllana, para transcribirla, parece haber tomado como original la del Cancionero de Uppsala, aunque transportando la música a otro tono más adecuado y cómodo para la técnica de la vihuela. En la letra Fuenllana desfiguró la ortografía, y, aun a riesgo de resultar un tanto insistente, la doy a conocer a título de curiosidad para los lectores aficionados al antiguo catalán:

Que farau del pobre Juan,
De la faririrunfan.
Ma muller sa nes anad
Lloat sea Deu!
Aon la irem a seacar
De la faririrunfan.
Al ostal de sa vain
Lloat sea Deu!
Y digao lo meu bein,
De la faririrunfan.
Ma muller si l'abeu vist?
Lloat sea Deu!
Per ma fe lo meu bein,
De la faririrunfan,
Tres jorns ha qui nan la vista,
Lloat sea Diu!
Sta nit am mi sopá,
De la farirunfa,
Y en tan ses transfigurat
Lloat sia Diu!
El se tornara al su ostal,
De la faririrunfa,
Et troba 'ls infans que ploreu
Lloat sea Deu!
Non ploreu los meos infans,
De la faririrunfa.
O mala dona, reprovada,
Lloat sia Diu!

XXXVI

*Teresica hermana,
De la fararira!
Hermana Teresa,
Si a ti te pluguiesse,*

*Canción n.º 36:
música de Mateo
Flecha*

Una noche sola
Contigo durmiese.
*Teresica hermana,
De la fararira!*
—Una noche sola
Yo bien dormiría
Mas tengo gran miedo
Que m'empreñaría.
*Teresica hermana,
De la fararira!
Hermana Teresa!*
*Lllaman a Teresica y no uiene.
Tan mala noche tiene.*
Llámala su madre y ella calla,
Juramento tiene hecho de matarla.
Que mala noche tiene!

Me parece más racional la división de los versos del primer villancico de los dos en que se divide esta canción, tal como acabo de publicarlo, que la que Mitjana hizo con versos más largos, constando cada uno de los cuales de dos hemistiquios: yo considero éstos como versos aislados y así se destaca mejor el estribillo, que del otro modo queda unido, en la cabeza, al primer verso de la copla, así:

*Teresica hermana, de la fararira!
Hermana Teresa, si a ti te pluguiesse,*

Mateo Flecha figura en el libro conocido de Miguel de Fuenllana como autor de la música de esta canción: la letra parece ser exclusivamente popular.

Conocemos de ella dos transcripciones para vihuela: la de Fuenllana en *Orphenica Lyra* (1) y una de Enrique de Valderrábano en su también citado libro de vihuela *Silva de Sirenas* (2). Esta última transcripción no contiene la letra de la canción y sólo se indica su título, así: *Canción Teresica hermana*. En la primera sí que se halla la poesía al lado de la música y conforme únicamente con el primero de los

(1) Fols. 139 y 140.

(2) F.º 89.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

dos villancicos en que se divide la del Cancionero de Uppsala. Las variantes son insignificantes, como aquí se ve:

*Teresica hermana
De la fariririra,
Hermana Teresa;
Teresica hermana,
Si a tí pluguiesse
Una noche sola
Contigo durmiesse.
De la faririrunfá,
Hermana Teresa.
Teresica hermana
De la fariririra,
Hermana Teresa,
Una noche sola
Yo bien dormiría,
Mas tengo gran miedo
Que me perdería.
De la fariririra,
Hermana Teresa
Teresica hermana
De la fariririra,
Hermana Teresa.*

En un códice manuscrito de la Biblioteca del Duque de Medinaceli titulado *Libros de tonos castellanos con sus letras*, de fines del siglo XVI, está con letra y música el villancico que forma la segunda parte de nuestra canción, pero con el último verso variado (1):

*Llaman a Teresica
Y no viene
Que mala noche tiene.
Llámala su madre
Y ella calla,
Juramento hace de matalla
Que mala noche le dé Dios!*

(1) Vol. I, f.º 10. La obra consta de dos códices o volúmenes: el primero en folio y el segundo en cuarto y llevan los números 13230-31 de la Biblioteca del Duque. Las cubiertas son de pergamino, pero las hojas de papel. Se le suele dar también a esta obra el título de *Libro de tonos antiguos con sus letras*.

Por último, en el libro *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (1) se da como popular la siguiente copla, que es el comienzo de la *Farsa del Sacramento de Peralforja*, de mediados del siglo XVI (2):

*Téresilla hermana,
De la farira rira,
Hermana Teresa.
—Periquillo hermano
De la fariri runfo,
Hermano Perico.*

Como se vé, es una variante interesante del primer villancico de nuestra canción.

XXXVII

*Canción n.º 37:
poeta de Fray
Ambrosio Montesino*

*No la deuemos dormir
La noche sancta.
No la deuemos dormir!
La Virgen a solas piensa
Que hará?
Quando al rey de luz inmenso
Parirá,
Si de su diuina esencia
Temblará.
O que le podrá dezir?
No la deuemos dormir
La noche sancta.
No la deuemos dormir.*

FRAY AMBROSIO MONTESINO.

Este precioso cantar de Navidad es de Fray Ambrosio Montesino, como ya averiguó Rafael Mitjana (3), pues la única copla de que consta es igual a la séptima estrofa de las *Coplas del parto de Nuestra Señora, hechas por mandamiento de la muy generosa y muy reverenda señora D.^a Maria de Toledo, Abadesa de Santa Isabel de Toledo*, compuestas por Fray Ambrosio Montesino, poeta de la época de los Reyes

(1) Barcelona-Madrid 1901.

(2) Vol. III, pág. 200.

(3) Págs. 54 y 55 del folleto tantas veces citado.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Católicos (1) y muy aficionado a las formas del estilo popular. La referida estrofa séptima es idénticamente igual a nuestra canción.

Por lo demás, este villancico se parece mucho a la conocida canción de Navidad que aún se canta hoy:

Esta noche es Nochebuena
Y no es noche de dormir
Que anda la Virgen de parto
Y a las doce ha de parir (2).

La Musa popular es siempre una y la misma, y en todas las épocas, aunque varían las costumbres del pueblo, se ha mostrado y se muestra con el mismo aire de ingenuidad.

XXXVIII

*Rey á quien reyes adoran
Señal es qu'es el que es,
Trino y uno, y uno y tres.
Como es, ni puede sello,
Nó se cure de buscar,
Pues nos podemos salvar,
Con solamente crehelo,
Y en aquesto s'eche el sello,
Qu'este's el que siempre es (3),
Trino y uno, y uno y tres.*

Canción n.º 38

Este hermoso villancico de Navidad parece ser exclusivo del Cancionero de Uppsala: no he podido encontrar en otros cancioneros ni aún en las obras de los poetas del siglo XV ni posteriores, villancico análogo ni parecido.

(1) Estas Coplas son 41 y se encuentran en los folios 41, 42 y 43 de la edición de Toledo de 1506 del *Cancionero de diuersas obras de nueuo trobadas: todas compuestas: hechas e corregidas por el padre Fray Ambrosio Montesino de la orden de los menores*. Al fin: *Aquí acaba el cancionero de todas las coplas del reuerendó padre fray Ambrosio Montesino de la orden del señor sant Francisco. Las quales el mesmo reformo e corrijo: estando presente a esta impresion que fue fecha en la imperial ciudad de Toledo. a. XVI. del mes de Junio. del año de nuestra reparación de Mill e quinientos e ocho años.*

(2) Eduardo L. Torner:—*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid 1920, pág. 119. Esta canción la transcribió el autor en Navia.

(3) En la voz de bajo este verso se varía así:

Qu'este's el que a sido y es.

XXXIX

Canción n.º 39

*Verbum caro factum est,
Porque todos os salueys.
Y la uirgen le dezia
Vida de la uida mia,
Hijo mio que os haria,
Que no tengo en que os hecheys.
Por riquezas terrenales,
No dareys unos pañales,
A Jesus que entre animales,
Es nascido segun ueys.*

También este villancico de Navidad es propio de este Cancionero y glosa el conocido versículo del Evangelio de San Juan *Aquel Verbo fué hecho carne* (1).

XL

Canción n.º 40

*Alta Reyna soberana,
Solo merecistes uos,
Que en uos el hijo de Dios,
Recibiese carne humana.
Ante secula creada
Fuistes del eterno Padre,
Para que fuéssedes madre
De Dios, y nuestra aduogada.
Fuente de nuestro bien mana,
Solo merecistes uos,
Que en uos el hijo de Dios,
Recibiese carne humana.*

Es casi seguro que este villancico sea el original popular de aquella copla irreverente y blasfema del poeta *Antón de Montoro*, llamado *El Ropero de Córdoba*, judío converso que vivió desde principios del siglo XV hasta el año 1480, y dedicada a Isabel la Católica, a quien adula más allá de todo límite concebible:

*Alta Reina Soberana,
Si fuéssedes antes vos
Que la hija de Santa Ana,
De vos el hijo de Dios
Recibiera carne humana.*

(1) *Evangelio de San Juan*, cap. I, vers. 14.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Que bella, santa, discreta,
Por experiencia se pruebe,
Aquella Virgen perfeta,
La divinidad ecepta,
Eso lo debeis que os debe:
Y pues que por vos se gana
La vida y gloria de nos,
Si no pariera Sant'Ana
Hasta ser nascida Vos,
De vos el Hijo de Dios
Recibiera carne humana (1).

La impiedad de Montoro la censura Francisco Vaca en el *Cancionero General* (2). También la copió Resende en su *Cancionero portugués* (3).

Rafael Mitjana apunta también la posibilidad de que nuestro villancico sea el auténtico modelo de esta sacrilega composición.

Como Antón de Montoro pertenece al siglo XV (1404-1480?), se puede fechar como anterior a 1480; de modo que será probablemente de mediados del siglo XV.

XLI

*Gózate, Virgen sagrada,
Pues tu sola merecistes,
Ser madre del que paristes.
O bendita sin medida,
Madre del que te crió,
Ante secula escogida
De Dios, que de tí nasció,
A madre jamas se dió
La gracia que tu tuistes;
Ser madre del que paristes.*

Canción n.º 41

Esta canción es por su asunto igual a la anterior: una loa a la Virgen, que por estar llena de la gracia divina, mereció ser madre de Dios.

Es exclusiva de este Cancionero.

(1) En el *Cancionero de Montoro*, ed. Cotarelo y Mori, Madrid 1900, pág. 98.

(2) Núm. 127.

(3) Ed. de Stuttgart, t. I, pág. 240.

XLII

Canción n.º 42

*Un niño nos es nascido,
Hijo nos es otorgado,
Dios y hombre prometido,
Sobre diuino humanado.*

Niño porque en las gentes
Nunca primero fue uisto,
En cuerpo y ánima mixto,
Mostrando sus accidentes.
Un niño que a los biuientes
Oy comunica su ser,
Y comienza a padescer
Sobre diuino humanado.

Cantár de Navidad exclusivo de este Cancionero. Por su contextura y carácter no parece ser muy popular: obsérvese lo escogido del vocabulario.

XLIII

Canción n.º 43:
poeta del Comendador Avila?

*Dadme albricias, hijos d' Eua!—
—Di de qué dártelas han?
Que es nascido el nuevo Adan.—
—Ohy de Dios y que nueua!
Dádmelas y haued placer
Pues esta noche es nascido,
El Mexias promëtido,
Dios y hombre, de mujer.
Y su nascer no relieua
Del pecado y de su afán,
Pues nascio el nuevo Adan.
Ohy de Dios, y que nueua!*

COMENDADOR AVILA ?

Es posible que tenga algo que ver este villancico con otro *Del Comendador Avila a la noche de Navidad* que aparece publicado en el *Cancionero General* de Hernandó del Castillo (1), y cuyo texto dice así:

(1) Valencia 1511, en cuya ed. no se encuentra. Está en el folio 14 de la ed. de Toledo 1527, que es la que yo he podido ver. Puede leerse también en la ed. que del *Cancionero* ha hecho la Sociedad de Bibliófilos Españoles, volumen II, pág. 287. Madrid 1882.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

*Dadme albricias, que os las pido;
Oyá nueuas de plazer;
Sabé que Dios es nacido,
Y nació de una muger
Qual él la supo hazer.*

*Es sin manzilla su Madre,
Hija de quien engendró;
Virgen y Madre del Padre
Del Hijo qu'ella parió.
Todo el mundo ha redemido,
(Esto deueys de creer),
Este señor que es nascido,
Y nació de una muger
Qual él la supo hazer.*

COMENDADOR AVILA.

Las analogías son de consideración y muy bien se pueden interpretar como dos variantes formales del mismo asunto poético, compuestas por el mismo Comendador Avila, autor de muchas poesías del *Cancionero General*.

Finalmente anotaremos una analogía con una canción de Gabriel el Músico, a quien conocemos ya como autor probable de la canción núm. 8, y que figura también en el *Cancionero General* (1).

*Dad albricias, coraçon,
Que la muerte es ya venida
Por remedio de la vida.*

No puede sacarse ningún provecho de esta ligera analogía, pues ambas canciones están a una gran distancia en lo referente al asunto.

XLIV

*Yo me soy la morenica,
Yo me soy la morena.
Lo moreno bien mirado
Fué la culpa del pecado,
Que en mí nunca fué hallado,
Ni jamas se hallará.*

Canción n.º 44

(1) Núm. 674, vol. I, pág. 612 de la cit. ed. de Madrid 1882.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Soy la sin espinosa,
Que Salomón canta y glosa,
Nigra sum sed formosa,
Y por mí se cantará.

Yo soy la mata inflamada
Ardiendo sin ser quemada,
Ni de aquel fuego tocada
Que a los otros tocará.

Como puede observarse en este cantar de enamorada, no eran entonces tan bien apreciadas las morenas como las rubias y por eso aquéllas solían quejarse de la indiferencia con que se las miraba y de la falta de ser solicitadas (1).

(1) El color moreno ha dado lugar a que la inspiración poética popular sea muy abundante sobre este asunto. Los siguientes cantares modernos muestran la preferencia y gran estima en que hoy, al revés de antaño, se tiene lo moreno:

I

De los tres colores, madre,
Lo moreno es lo bonito:
Moreno fueron los clavos
Que le pusieron a Cristo.

II

Morena tiene que ser
La tierra para ser buena
Y la mujer para el hombre
También ha de ser morena.

III

Lo blanco y lo moreno.
Pleito formaron
Y ganó lo moreno,
Por lo agraciado.
Formaron pleito;
Lo moreno ha ganado,
Por lo discreto.

IV

Con la sal que una morena
Derrama de mala gana
Tiene para mantenerse
Una rubia una semana.

V

Moreno pintan a Cristo
Morena a la Madalena,
Moreno es er bien qu'adoro;
Biba la gente morenal

Cantares tomados de la colección de Francisco Rodríguez Martín *Cantos populares españoles* t. II, núms. 1405, 1406, 1420, 1422 y 1431 respectivamente.

EL CACIONERO DE UPPSALA

El *Nigra sum sed formosa* pertenece al *Cantar de los Cantares* de Salomón (1):

«Morena soy, oh hijas de Jerusalem;
Mas codiciable;
Como las cabañas de Cedar,
Como las tiendas de Salomón.
No mireis en que soy morena,
Porque el sol me miró».

La frase *Nigra sum sed formosa* la empleaban los compositores de la época polifónica, precisamente de la época a que pertenece la música de este Cancionero (siglo XV), como fórmula misteriosa análoga a *Noctem in die vertere*, lema para indicar que las notas negras debían ejecutarse como si fuesen blancas y en ello estribaba la acertada interpretación, la cual resultaba imposible de llevar a cabo sin la adivinación del significado de esa frase jeroglífica.

La sin espina rosa,—*Que Salomón canta y glosa* es, en efecto, en *El Cantar de los Cantares* donde Salomón dice:

«Yo soy la rosa de Sarón,
Y el lirio de los valles» (2).

Rafael Mitjana, al llegar a esta canción, anota una cierta analogía con un villancico de *Andrés de Claramonte y Corroy* (3), célebre autor de compañías o director-empresario, que murió en 1626 y a quien se deben algunas refundiciones o arreglos de obras pertenecientes a nuestro teatro clásico. El villancico en cuestión empieza diciendo:

*Cuando el sol se bajta
Era yo morenica
Y antes que el sol fuera
Era yo morena.*

(1) Cap. I, vers. 5.

(2) Cap. II, vers. 1.

(3) Vid. Rafael Mitjana, folleto cit. págs. 55-56. Los villancicos de Andrés de Claramonte fueron publicados por primera vez en Sevilla el año 1621.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Rosa soy del campo,
Pompa de la vista,
Reina de las flores,
Con guarda de espinas... etc.

Otra ligera analogía he encontrado con un villancico de Juan Vázquez en la citada *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (1) que dice:

*Morenica m'era yo:
Dicen que sí, dicen que no.
Unos que bien me quieren
Dicen que sí;
Otros que por mí mueren
Dicen que no.
Morenica m'era yo,
Dicen que sí, dicen que no.*

Más tarde (siglo XVII) el escritor sagrado y capellán muzárabé José de Valdivielso en su *Ensaladilla del Retablo* escribió estos versos:

Yo me era morenica
Y quemóme el sol:
Ay mi Dios! que me abraso,
Y muero de amor (2).

que seguramente fueron tomados por Valdivielso del acerbo popular, y de ellos el primero vemos que es igual al primero de nuestro villancico.

Finalmente en el libro de Salinas *De musica libri septem* se menciona el verso popular.

Aunque soy morenica y prieta a mí que se me da

que reviste cierta analogía con el villancico que nos ocupa,

(1) F.º 8 (Bibl. del Duque de Medinaceli).

(2) Esta *Ensaladilla* pertenece al *Romancero espiritual en gracia de los esclavos del Smo. Sacramento para cantar cuando se muestra descubierto*, compuesto en 1612 y editado en el t. XXXV, de la Bibl. Aut. Esp. Vid. la *Ensaladilla* en la ed. de Madrid 1880, págs. 307 a 312.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

sin que podamos sacar ninguna conclusión, pues el asunto de la mujer morena se glosa y se repite en el folklore hasta la saciedad.

XLV

Canción n.º 45

*E la don don, Verges Maria,
E la doni don, peu cap de sang
Que nos densaron
E la don don.*

O garçons aquesta nit
Una verge n'a parit,
Un fillo qu'es tró (I) polit (II), (I)
Que non au (III) tan en lo mon.
E la don don.

Digas nos qui te l'a dit,
Que Verges n'a ya parit,
Que nos may (IV) auem ausit (V)
Lo que tu diu (VI) girán ton.
E la don don.

A eo (VII) dian (VIII) los argeus (IX).
Que cantauan alta ueus
La grolla (X) n'exélsis Deus,
Qu'en Belen lo trobaron.
E la don don.

Per seña (XI) nos an birat (XII),
Que uerete (XIII) embolicat
De drapets, molt mal faxat,
Lo uer Diu petit garçon.
E la don don.

Vin Perot y á Diu (XIV) ueray (XV),
Y a la uerge s'a may (XVI)
Un sorron (XVII) li porteray,
Que será ple de coucon (XVIII).
E la don don.

Ara canta tu Beltran,
Per amor deu San Infan,
Y apres cantarà Joan,
Y donar nos an coucon (XVIII).
E la don don.

(1) Los números romanos que acompañan a algunas palabras refieren a los romanos que siguen en el texto para explicar su significado.

Ube cantarà sus dich,
 Per Jesús mon bon amich;
 Que nos saunara (XIX) la nit
 De tot mal qu'an hom fedorn.
E la don don.

De las cuatro poesías catalanas que tenemos en este Cancionero ésta es la que tiene más marcada influencia provenzal. Esta influencia es muy efectiva en la literatura catalana ya desde tiempos muy antiguos y se manifiesta en todos los géneros literarios desde que el Condado de Barcelona, feudatario antes de la monarquía francesa, se hizo independiente, pues no se perdieron nunca las relaciones literarias de Cataluña con la Galia meridional.

Consignaremos aquí la significación de las palabras provenzales que la tienen clara, pues en otras, quizá por error de grafía, resulta difícil averiguarla. La de las palabras que son casi iguales al catalán actual la omitimos.

- I.—tro=como el *très* francés, *muy*.
 - II.—polit=también se decía *poulit* (lat. *politus*), *bonito*, *amable*, *encantador*, *fino*.
 - III.—au=*hay*. *Que non au tan en lo mon*=*Que no hay otro igual en el mundo*.
 - IV.—may=*nunca*.
 - V.—ausit=*oido*. De *ausire*=*oir*.
 - VI.—diu=*dices*.
 - VII.—eo=*él*.
 - VIII.—diant=*dicen*.
 - IX.—argeus=*ángeles?*
 - X.—grolla=*gloria*.
 - XI.—señau=*señor*.
 - XII.—birat=*concedido?*
 - XIII.—uerets=*vereis?*
 - XIV.—Diu=*Dios*.
 - XV.—ueray=*verás*.
 - XVI.—may=*madre*. No hay que confundirlo con el *may* (IV), *nunca*.
 - XVII.—sorrón=*zurrón*.
 - XVIII.—coucon=también se decía *coucoun* y significa *dátil*.
 - XIX.—saunara=literalmente *sangrará*, pero es probable que esté aquí empleada esta palabra en el sentido de *aliviara*, *acortará*.
- Notemos, por fin, los galicismos *garçons*, *petit garçon* y *apres*.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

XLVI

Cáncion n.º 46

Riu, riu, chiu,
La guarda ribera.
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

El lobo rabioso
La quiso morder,
Mas Dios poderoso
La supo defender,
Quizole hazer que
No pudiese pecar, (sic)
Ni aun original
Esta uirgen no tuuiera.

Riu, riu, chiu,
La guarda ribera;
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Este qu'és nascido
Es el gran monarcha,
Christo patriarcha
De carne uestido.
Hanos redimido
Con se hazer chiquito,
Aunque era infinito,
Finito se hiziera.

Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Este uiene á dar
A los muertos uida,
Y uiene á reparar
De todos la cayda;
Es la luz del día
Aqueste moçuelo,
Este es el cordero
Que San Juan dixera.

Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Muchas profecías
Lo han profetizado,
Y aun en nuestros días,
Lo hemos alcanzado,
A Dios humanado
Vemos en el suelo,
Y al hombre en el cielo
Porque él lo quisiera.

*Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.*

Mira bien que os cuadre
Que ansina lo oyera,
Que Dios no pudiera
Hazerla mas que madre;
El qu'era su Padre,
Oy d'ella nasció,
Y el que la crió
Su hijo se dixera.

*Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.*

Yo ui mil garçones
Que andauan cantando,
Por aquí volando
Haziendo mil sones,
Diziendo á gascones,
Gloria sea en el cielo,
Y paz en el suelo
Pues Jesús nasciera.

*Riu, riu, chiu;
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.*

Pues que ya tenemos
Lo que deseamos,
Todos juntos uamos
Presentes lleuemos;
Todos le daremos
Nuestra uoluntad,
Pues á se igualar
Con nosotros uiniera (sic)

EL CANCIONERO DE UPPSALA

*Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.*

Notemos el galicismo *garçones* del primer verso de la sexta copla.

Esta hermosa canción de Navidad parece que data del siglo XVI, y por el aspecto de su elocución o vocabulario es sólo popular el villancico o cabeza, pero no el resto, que debe pertenecer a alguno de los esclarecidos poetas de aquella centuria, quizá al mismo Juan del Enzina. No he podido identificarla.

XLVII

*Señores el qu'es nascido
De uirgen madre,
Como paresce a su padre,
A su madre en ser humano
Paresce y en ser moderno,
Y a su padre en ser eterno,
Divino Dios soberano.
De aquesto el mundo está ufano
Con la madre,
De hijo de tan buen padre.*

Canción n.º 47

Tampoco este cantar de Navidad por su vocabulario parece ser muy popular: las voces *moderno* y *ufano* no suelen ser del estro del pueblo.

XLVIII

*Vos uirgen soys nuestra madre,
Que la que el fruto (1) comió,
Madrastra là llamo yo.
Vos como Madre escogida,
Rematastes nuestra rrastra,
La otra como madrastra,
Puso en cuentos nuestra uida,
Ella la dexó perdida;
Quando por madre os tomó,
Madrastra la llamo yo.*

Canción n.º 48

(1) En la parte de tenor dice *el pero*.

Este cantar es un parangón entre la Virgen y Eva, Madre y madrastra del género humano. El verso *Rematastes nuestra rrastra* pone de relieve el mérito de la Virgen de ser madre del Redentor, que puso fin (*remató*) al pecado, que desde su origen en Eva, íbamos arrastrando (*nuestra rrastra*) con nuestra miserable vida.

La comparación es muy feliz y su expresión muy adecuada.

XLIX

Canción n.º 49:
música de Nicolás
Gombert

*Desilde al caballero
Que non se quexe,
Que yo le doy mi fé,
Que non la dexé.
Desilde al caballero,
Cuerpo garrido,
Que non se quexe
En ascondido,
Que yo le doy mi fé,
Que non la dexé.*

Este cantar de enamorado, expresión de fidelidad amorosa, es el único de los de este Cancionero cuya música lleva indicación de autor, *Nicolás Gombert*, célebre músico neerlandés y maestro de Capilla del Emperador Carlos V. Quizá se haga constar aquí exclusivamente el nombre del autor de la música por ser éste extranjero y la omisión de los otros autores en las demás canciones sea debida a su excesiva notoriedad, siendo compositores nacionales.

En la edición de Mitjana este popular villancico se presenta en cinco versos solamente: me ha parecido más adecuado y claro para los efectos de la división en *cabeza*, *copla* *estribillo*, subdividir cada uno de esos cinco versos en dos, considerando cada hemistiquio como un verso.

Únicamente en el citado libro de vihuela de *Diego Pisador* (1) he podido encontrar un villancico transcrito a tres voces tañidas con la indicación al principio *Desilde al cava-*

(1) F.º 4.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

llero que sin la continuación de la poesía: ésta sería la misma de nuestro Cancionero, pero la música no, según más adelante veremos.

L

*Dizen à mi que los amores hé;
Con ellos me uea si tal pensé.
Dizen à mi por la uilla,
Que traygo los amores en la çinta;
Dizen à mi que los amores hé,
Con ellos me uea si tal pensé.*

*Canción n.º 50:
música de Juan
Vázquez?*

Canción de desamor, muy popular, que se encuentra también en la citada *Recopilación de sonetos y villancicos...* de Juan Vázquez (1), pero a cuatro voces y no a cinco, como está en nuestro Cancionero. La poesía es absolutamente igual.

LI

*Si amóres me han de matar
Agora tienen lugar.
Agora que estoy penado
En lugar bien empleado,
Si pluguiesse a mi cuidado
Que me pudiesse acabar,
Agora tienen lugar.*

Canción n.º 51

Esta canción, por su asunto, es la antítesis de la anterior: es canción de enamorado, de cuya popularidad es muestra las veces que se encuentra repetida en las colecciones.

En primer lugar la vemos en el conocido libro de vihuela de *Miguel de Fuenllana Orphenica Lyra* (2) con el título *Duo de Flecha*, que denota que *Mateo Flecha* es el autor de la música: ya veremos en su lugar si la de nuestra canción puede o no atribuirse al renombrado compositor catalán. En cuanto a la letra diremos que en el libro de Fuenllana

(1) Parte 2.ª, f.º 1 (Bibl. del Duque de Medinaceli).

(2) Lib: I, f.º II.

sólo aparece el primer verso del villancico *Si amores me han de matar* y el primero de la vuelta *Agora que estoy penado*. La omisión de los demás es seguramente debida a la notoriedad de este villancico. A continuación sigue un duo del propio Fuenllana sobre el tiple del mismo.

En *El Cortesano* del vihuelista *Luis Milán* se hace mención de los dos primeros versos de la canción (1):

*Si amores m'han de matar
Agora ternán lugar.*

Ello demuestra su popularidad en la Corte valenciana de los Duques de Calabria.

En el *Cancionero de Palacio* estaba también en una de las hojas que faltan: se hallaba en el f.º 116, según puede verse en el *Índice* que Barbieri publica allí, índice formado por el primer verso de cada canción: el de la que nos ocupa decía:

Si amores m'han de matar.

LII

Canción n.º 52

Si de uos mi bien me aparto

Que haré?

Triste uida biuiré.

El bien tiene condición

De ser de todos querido,

Si alguno lo a perdido

No le faltará passion.

Pues yo con tanta razon

Que haré?

Triste uida biuiré.

No he encontrado rastro alguno de este villancico en ninguna de las colecciones que han pasado por mis manos. Solamente he podido hallar una analogía en cuanto al asunto en un libro de la *Biblioteca de la Diputación de Barcelona*,

(1) Vid. la ed. de *El Cortesano* en la *Bibl. de libros raros*, Madrid 1874, página 118.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

que contiene una colección de composiciones religiosas y profanas (1). Entre estas últimas hay una a tres voces de *Mateo Flecha*, cuya poesía, popular, es como sigue:

O triste de mi!
Que haré, e llamaré?
Que, según el mal que siento,
Muy poca vida terné!
O muerte, quan bien vernyas,
Por siempre te llamaré.
Muy poca vida terné!
En verme/de vos ausente;
Me veo sin alegría,
En no teneros presente,
Lloro siempre noche y dia.

El presente villancico no tiene nada que ver con el de nuestro Cancionero, pero lo reproduzco por ser una curiosa coincidencia en cuanto al fondo o asunto poético.

LIII

*Hartaos ojos de llorar,
De jimir y sospirar,
Y vosotros ojos tristes
Pues tanta gloria perdistes
Que si bien o mal hezistes
Llorando l'auéis de pagar.
Hartaos ojos de llorar!*

Canción n.º 53

El número 193 del *Cancionero de Barbieri* es un villancico con coplas de la clase 1.^a, expresión de un pensamiento análogo y que transcribo por las mismas razones apuntadas en el villancico anterior:

*Cansados tengo los ojos
De llorar,
Y no puedo descansar.
No lo quiero ni se pida
Descanso, ni yó lo pido,*

(1) Vid. el núm. 961 del *Catalech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, de Felip Pedrell. Barcelona 1909.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Pues teneis puesto en olvido
Lo que mi fé nunca olvida.
Quiero que pague la vida
Con llorar

Lo que no puedo pagar.
Y toda pena consiento,
Pues es justo se consienta;
Si vos della sois contenta,
Con ella quedo contento.
Mas el engaño que siento,
Mi penar
Lo puede bien publicar.

En algunos cantares modernos se expresan las penas de amor de un modo análogo, como en el siguiente:

Cansado estoy de llorar
Triste de pegar suspiros,
Suspense de imaginar
Que no puedo hablar contigo (1).

LIV

Canción n.º 54

*Falai meus olhos si me quereis beñy,
Como falará quin tempo non teñy.
Deseyo falaruos
Miñ alma, scuitayme,
Non posso oluidaruos,
Miñ alma falayme.
Biwo deseyando a uos miño beñy
Como falará quin tempo non teñy.*

En el *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, del varias veces citado *Luis Milán* (2), hay un villancico portugués que, aunque poco, se parece algo al nuestro: no es, desde luego, el mismo, ni por la letra, ni por la música, pero que debía ser muy popular, tanto como el del Cancionero de Uppsala. Ambos afectan la misma

(1) Tomado de la cit. colección de Rodríguez Marín *Cantos populares españoles*, t. III, n.º 5.175.

(2) F.º H-III-r.º.

EL CACIONERO DE UPPSALA

forma poética: dos versos largos como cabeza y estribillo y cuatro versos cortos para la copla, siendo la rima igual en ambos villancicos. El de Milán dice así:

Falai miña amor falai me

Si no me fallays matayme.

Falai miña amor

Que os faço saber

Si no me falays

Que nan teño ser.

Pois teneys poder falai me

Si no me fallays matayme.

CONCLUSIÓN

Con esto queda ya conocido el contenido poético del Cancionero de Uppsala. En las notas y comentarios que he añadido, completando en cuanto me ha sido posible la obra del ilustre Rafael Mitjana, no pretendo haber agotado la bibliografía, siendo numerosísima la que se refiere a poesía popular: siempre subsistirá la posibilidad de encontrar más y más analogías y relaciones, de tal manera que los libros que han pasado por mis manos sin duda representan una mínima parte de los que hace falta consultar, para que el presente estudio revista el carácter de completo. No obstante, sí confieso que he hecho todo lo que mis fuerzas han podido alcanzar.

Con esta advertencia concluiremos afirmando que de todas las poesías de este Cancionero, son exclusivas de él, no encontrándose en otras colecciones ni otros autores, las que llevan los números 3, 6, 12, 15, 18, 19, 21, 23, 28, 30, 33, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 52, 53 y 54. Hay dos (2 y 22) que tampoco las he encontrado en otros libros, pero cuyo asunto, como se ha visto, he podido hallar revestido de forma poética distinta, siendo su fondo común, quizá por simple coincidencia.

Siendo, pues, en número de 24 los villancicos originales y propios de este Cancionero, o sea casi la mitad de los contenidos en él, podemos concluir proclamando la *riqueza y novedad* del Cancionero de Uppsala, por cuanto aporta al fondo común de poesías populares conocidas un número no despreciable de composiciones de un alto valor psicológico para la ciencia folk-lorista.

El Cancionero de Uppsala es, por lo tanto, de una viva importancia para la historia de la literatura española: ya se verá en mi próximo estudio sobre la música del Cancionero el interés que éste presenta y la originalidad y maestría de

EL CANCIONERO DE UPPSALA

sus composiciones, manifestación esplendorosa del grado de perfección en la técnica, expresivismo y gusto artístico que alcanzaron nuestros compositores del Renacimiento, los cuales, maravillosamente dotados, no tuvieron nada que envidiar a sus contemporáneos de otros países.

BIBLIOGRAFÍA

Presento a continuación toda la bibliografía utilizada para la construcción de este trabajo, procurando seguir en su exposición, siempre que ello ha sido factible, el orden cronológico en que las obras fueron escritas o publicadas por primera vez.

- 1.—ALFONSO X, EL SABIO.—*Cantigas de Santa María*. Publ. de la Real Academia Española. 2 vols. Madrid 1889.
- 2.—*Poetas varias*. Ms. n.º 3.700 de la Bibl. Nac. de Madrid.
- 3.—*Cancionero del siglo XV*. Ms. n.º 5.593 de la Bibl. Nac. de Madrid.
- 4.—*Libro de diferentes y varias poesías*. Ms. n.º 3.913 de la Bibl. Nacional de Madrid.
- 5.—Ms. n.º 2.621 de la Bibl. Nac. de Madrid.
- 6.—JUAN ALFONSO DE BAENA.—*Cancionero*. Ed. de P. J. Pidal (Rivadeneira). Madrid 1851.
- 7.—ANTÓN DE MONTORO.—*Cancionero*. Ed. Cotarelo y Mori. Madrid 1900.
- 8.—FR. AMBROSIO MONTESINO.—*Cancionero de diuersas obras de nuevo trobadas*. Al fin: «*Aquí acaba el Cancionero de todas las coplas del reuerendo padre fray Ambrosio Montesino de la orden del señor sant Francisco. Las quales el mesmo reformo e corrijo: estando presente a esta impresion que fue fecha en la imperial ciudad de Toledo. a. XVI. del mes de Junio del año de nuestra reparación de Mill e quinientos e ocho años*». Hay otra ed. de Toledo de 1537.
- 9.—JUAN DEL ENZINA.—*Cancionero*. Salamanca 1496-1509. Otra ed.: Zaragoza, por Jorge Coci, 1516. Otra ed.: Sevilla 1501?
- 10.—HERNANDO DEL CASTILLO.—*Cancionero general*. Valencia 1511. Otra ed.: Toledo 1527. Lo ha publicado la Soc. de Bibliófilos Españoles en 2 vols. Madrid 1882.
- 11.—GARCÍA DE RESENDE.—*Cancionero general*..... *Nova edição preparada pelo Dr. A. J. Gonçalves Guimarães*. Coimbra 1910-17. 5 tomos. Fué editado antes por Kausler. 3 vols. Stuttgart 1846-52, y por Huntington, New-York 1904. La ed. príncipe es de 1470-1540 en Lisboa. Hay otra ed. de 1516 por Almeyrim, Lisboa.
- 12.—LUIS MILAN.—*Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*. Valencia 1535, por Francisco Díaz Romano. No tiene paginación.
- 13.—LUIS DE NARVAEZ.—*Los seys libros del Delphin de música*. Valladolid 1538.
- 14.—AÚZIAS MARCH.—*Les obres d'Auzias March. Edició crítica per*

EL CANCIONERO DE UPPSALA

Amadeu Pagés. Ed. del *Institut d'Estudis Catalans*, 2 vols., Barcelona 1912. Hay en esta publicación 128 poesías de Ausias March. Sus obras fueron publicadas por primera vez en Barcelona por «Mestre Carles Amoros Provençal, Lany MDXLIII A XXII del mes De desembre».

15.—LUIS ZAPATA.—*Miscelánea*. En *Memorial Histórico Español*, tomo XI. Madrid 1859.

16.—*Coplas de como una dama ruega a un negro que cante a manera de requiebro: y como el negro se dexa rogar, en fin la señora de su gracia le ofrece su persona*. Pliego suelto de la Bibl. Nac. de Madrid. Está en *Gallardo Ensayo...*, t. IV, 1462. También está en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. en Valencia. En el t. IV de *La verdadera poesía castellana*, págs. 257 a 262, Cejador las publica también.

17.—ALONSO MUDARRA.—*Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla 1546.

18.—ENRIQUE DE VALDERRAVANO.—*Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*. Valladolid 1547.

19.—DIEGO PISADOR.—*Libro de música de vihuela*. Salamanca 1552.

20.—ALONSO NUÑEZ DE REINOSO.—*Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea, con otras obras en verso, parte al estilo español, y parte al estilo italiano agora nuevamente sacada a luz. Con privilegio*. En Venecia, por Gabriel Giolito de Ferraris y sus hermanos, 1552.

21.—MIGUEL DE FUENLLANA.—*Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*: Sevilla 1554 por Martín Montedoca.

22.—DIEGO SANCHEZ DE BADAJOZ.—*Farsa del Juego de cañas*. Se halla en *Recopilación en metro* de Sánchez de Badajoz, ed. de Sevilla 1554 y reimpresa por Barrantes, Madrid 1882-84.

23.—LUIS VENEGAS DE HENESTROSA.—*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá 1557 en casa de Joan de Brocar. Es el más raro de todos los libros de vihuela: ejemplar único en la Bibl. Nacional de Madrid.

24.—A. PAZ Y MELIA.—*Serie de los principales documentos del Archivo y biblioteca de la casa del duque de Medinaceli*, dos partes en 2 vols.: 1.ª.—*Histórica* (Madrid 1915). 2.ª.—*Bibliográfica* (Madrid 1922). En este libro no está publicada toda la música existente en los códices de la Biblioteca de Medinaceli, sino solo un espécimen como ejemplo. Tampoco están publicadas todas las poesías de los *Tonos castellanos*.

25.—JUAN VAZQUEZ.—*Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco.... MDLX*. Al fin: *Impresso en Sevilla en casa de Juan Gutiérrez, impresión en cal de Génova con licencia del señor don Juan d'ovando provisor de Sevilla*. Se divide en dos partes: la 1.ª contiene 22 villancicos a 5 voces y la 2.ª 45 villancicos a 4 voces. Se halla esta recopilación en los códices 13.133-34-35-36-37 de la Biblioteca del Duque.

26.—JUAN VAZQUEZ.—*Villancicos y canciones.... a tres y a quatro*.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Al fin: *Fueron impresos estos villancicos y canciones en casa de Juan de León Impresor de la Vniversidad de Ossuna*. En esta serie hay 26 villancicos.

27.—LUIS MÍLAN.—*El Cortesano*. Valencia 1561. Publicado también en la *Biblioteca de libros raros* junto con el *Libro de motes o Juego del mandar* del mismo autor. Madrid 1872.

28.—PERE SERAFL.—*Obras*. Ed. Claudio Bornet 1565. Reimpresas en 1840 en Barcelona por J. M. de Grau y J. Rubió.

29.—LOPE DE RUEDA.—*El Deleitoso*. Valencia 1567. Está también en la publicación de sus ob. completas por la Real Academia Española, E. Cotarelo y Mori, en 2 vols. Madrid 1908.

30.—*Libro de tonos castellanos con sus letras*. Códices 13.230-31 de la Biblioteca del Duque de Medinaceli: el vol. I, en folio y el II, en 4.º. También se conoce este libro por el título *Tonos antiguos*.

31.—LUIS VELEZ DE GUEVARA.—*La luna de la Sierra*. Comedia: en la Bibl. de Aut. Esp., tomo XLV.

32.—FR. JUAN BERMUDO.—*Declaración de instrumentos*.

33.—ESTEBAN DAZA.—*Libro de música en cifras para vihuela intitulado el Parnaso*. Valladolid 1576, por Diego Fernández de Córdoba.

34.—FRANCISCO SALINAS.—*De música libri septem*. Salamanca 1577.

35.—HERNANDO DE CABEZON.—*Obras para tecla, harpa y vihuela*. Madrid 1578.

36.—JORGE DE MONTEMAYOR.—*Cancionero*. Zaragoza 1562 por la viuda de Bartolomé Nágera. Otra ed.: Salamanca 1579. Hay más ediciones anteriores citadas por los bibliógrafos.

37.—MATEO FLECHA.—*Las ensaladas de Flecha, maestro de Capilla que fué de las Serenissimas Infantas de Castilla. Recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino, Abad de Tyban, y Capellán de las Magestades caesáreas, con algunas suyas y de otros autores, por el mesmo corregidas y echas estampar.... Impresas en la ciudad de Praga en casa de Jorge Negrino, anno 1581*. Hay un ejemplar en la Biblioteca de la Diputación de Barcelona, número 966 del *Catalech* de Pedrell.

38.—ALONSO DE LEDESMA.—*Juegos de Noches Buenas a lo divino*. Barcelona 1605 por Sebastián Cormellas. Están también en la Bibl. Autores Esp., vol. 35, páginas 151 y siguientes.

39.—FR. JOSE DE VALDIVIELSO.—*Romancero espiritual en gracia de los esclavos del Smo. Sacramento para cantar cuando se muestre descubierto*. En el vol. 35 de la Bibl. Aut. Esp. Madrid 1880. Valdivielso lo escribió en 1612.

40.—GIOVANNI STEFANI.—*Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola, poste in musica da diversi con la parte del Basso o le lettere dell' Alfabetto per la Chitarra alla spagnola.... con tre Arie Siciliani e due Villamelle spagnole*. Venecia. Ales. Vincenti 1618. El único ejemplar conocido se conserva en la Bibl. del Liceo Musical de Bolonia.

EL CANCIONERO DE UPPSALA

- 41.—ANDRES DE CLARAMONTE.—*Villancicos*. Sevilla 1621.
- 42.—*Cantares del cielo para todas las festividades de Cristo y su Madre*. Año 1621. Populares los más. Ms. 3.951 de la Bibl. Nac. de Madrid.
- 43.—JORGE PINTO DE MORALES.—*Maravillas del Parnaso*. Lisboa 1637. Hay también una ed. facsimile por Huntington: New-York 1902.
- 44.—BARTOLOME JOSE GALLARDO.—*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 tomos. Rivadeneyra. Madrid 1863.
- 45.—*Cancionero de Evora*. Lisboa 1875.
- 46.—FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN.—*Cantos populares españoles*, 5 vols., Sevilla 1882.
- 47.—FRANCISCO RODRIGUEZ MARIN.—*Juan del Pueblo, historia amorosa popular*. Sevilla 1882.
- 48.—MANUEL MILA Y FONTANALS.—*Estudio sobre los poetas catalanes de fines del siglo XV y principios del XVI*. Vol. VI de la ed. de las Ob. completas por Menéndez y Pelayo.
- 49.—MANUEL MILA Y FONTANALS.—*Los trovadores en España*. Vol. 2.º, de sus Ob. completas publicadas por Menéndez y Pelayo. Barcelona 1889.
- 50.—MANUEL MILA Y FONTANALS.—*Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. En el vol. VIII de la publicación de sus obras completas. Barcelona 1896.
- 51.—FRANCISCO ASENJO BARBIERI.—*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publicado por la Real Academia de San Fernando. Contiene 460 canciones. Madrid 1890.
- 52.—FREDERIC MISTRAL.—*Lou tresor dou Felibrige ou Dictionaire provençal-français*, 2 vols. Aix-en-Provence.
- 53.—LEO ROUANET.—*Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. Barcelona-Madrid 1901.
- 54.—GUILLERMO, CONDE DE MORPHY.—*Les luthistes espagnols, du XVI siècle*. Prólogo de F. A. Gevaert, 5 facsimiles; en francés y en alemán a dos columnas, 2 tomos. Leipzig 1902.
- 55.—*Cançons d'amors. Trètes dels Cançoners de Turmo, de Flor de enamorados e d'altres. Are novament revistes e ordenades per ANTONI BULBENA Y TOFELL*. En Barcelona: A la stampa «La Acadèmica»: Any MDCCCCIV.
- 56.—G. GASPARI y F. PARISINI.—*Catálogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Ed. Romagnoli dall'Acqua. Bologna 1890-1905.
- 57.—*Cancionero de la Biblioteca Colombina de Sevilla*. Inédito y del cual posee una copia D. Vicente Ripollés.
- 58.—GONZALO CORREAS.—*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Jaime Rates. Madrid 1906.
- 59.—JOSEPH RAFEL CARRERAS BULBENA.—*La biografía d'en Mateu Flecha, monjo carmelitá, segons un codex de la Biblioteca Imperial de*

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Viena. Art. en la «Revista Musical Catalana». Abril de 1906. Aquí se refiere el autor a Flecha el sobrino.

60.—MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO.—*Antología de poetas líricos*, 12 vols, Madrid 1870-1906.

61.—DIAZ-JIMENEZ Y MOLLEDA.—*Juan de la Encina en León*. Madrid 1909.

62.—MAURICE EMMANUEL.—*Histoire de la langue musicale*. Paris 1911.

63.—P. LUIS VILLALBA.—*X Canciones españolas de los siglos XV y XVI traducidas y transcritas para piano y canto*. Madrid.

64.—P. LUIS VILLALBA.—*Las Ensaladas de Flecha*. Estudio publicado en *La Ciudad de Dios*, Año XXIII, vol. LXI. desde el n.º VIII-1903.

65.—RAFAEL MITJANA.—*Catalogue des imprimés de musique des XVI et XVII siècles*, 2 vols. I.—Música religiosa. II.—Música profana. Uppsala 1911.

66.—RAFAEL MITJANA.—*Estudio sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid 1918. Estudio sobre los músicos Juan del Enzina (cuyo trabajo es el mismo publicado en Málaga en 1895, pero con más noticias), Fernando de Contreras, Luis de Vargas, Bernardo de Toro, Pedro Sánchez, Lamberto de Landa, Fr. Juan Méndez Carvallo, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria.

67.—RAFAEL MITJANA.—*Sobre Juan del Enzina músico y poeta*. Málaga 1895.

68.—RAFAEL MITJANA.—*La musique en Espagne*. En la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, de Lavignac. Paris 1920.

69.—RAFAEL MITJANA.—*En Bibliografisk visit i Uppsala Universitets Biblioteks Musikavdelning*. Stockholm 1907-1908. Es un opúsculo de 19 págs. de texto ilustrado con reproducciones de ediciones desconocidas, en donde da cuenta por primera vez de la existencia del Cancionero de Uppsala.

70.—RAFAEL MITJANA.—*Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI, Cancionero de Uppsala, ahora de nuevo publicadas, acompañadas de notas y comentarios*. Con la portada del Cancionero y el texto de las canciones. Uppsala 1909.

71.—JULIAN RIBERA.—*Cancionero de Abencuzmán*. Discurso de recepción en la Real Academia Española. Madrid 1912.

72.—EDUARDO M. TORNER.—*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid 1920.

73.—EDUARDO M. TORNER.—*Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Estudio y transcripción de las ediciones originales... Narváez. El Delfín de Música*. 1538. Madrid 1923.

74.—FELIPE PEDRELL.—*Musichs vells de la terra*. Artículos publicados en la *Revista Musical Catalana*, años 1905-1906 sobre los músicos

EL CANCIONERO DE UPPSALA

catalanes del siglo XVI Flecha, Amat, Vila, Brudieu, Antoni de Calasans y Pujol.

75.—FELIPE PEDRELL.—*Nuestra música en los siglos XV y XVI*. Conferencia leída en el Ateneo Barcelonés el 11 de Octubre de 1892.

76.—FELIPE PEDRELL.—*La canción popular de los vihuelistas*.

77.—FELIPE PEDRELL.—*Cancionero musical popular español*. Ed. Eduardó Castells, 4 vols. Valls.

78.—FELIPE PEDRELL.—*Catalech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona, ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsimils dels documents més importants pera la bibliografia espanyola*, 2 vols. en 4.º Barcelona 1909.

79.—FELIPE PEDRELL y P. ANGLES.—*Els madrigals i la missa de difunts d'En Brudieu*, ed. Institut d'estudis catalans. Barcelona 1921.

80.—JULIO CEJADOR Y FRAUCA.—*La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Madrid 1921.

81.—JULIO CEJADOR Y FRAUCA.—*Historia de la lengua y literatura castellanas*, 14 tomos. Madrid 1915-1922.

82.—JULIAN RIBERA.—*La Música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid 1922.

83.—JOHN BRANDE TREND.—*Luis Milán and the vihuelistas*. Publicación de la Sociedad Hispánica de América. Oxford.

84.—JULIO BAS.—*Trattato di Forma musicale*.

85.—VINCENT D'INDY.—*Cours de composition musicale*.

86.—CHARLES VAN DEN BORREN.—*Les madrigaux de Jean Brudieu*. Art. en *La Revue Musicale*, Octubre de 1925.

87.—VICENTE MARIA DE GIBERT.—Artículos sobre D. Luis Milán publicados en el diario de Barcelona *La Vanguardia*, Agosto de 1926.

88.—JUAN NICOLAS BÖHL DE FABER.—*Floresta de rimas antiguas castellanas*.

89.—PEDRO HENRIQUEZ DE UREÑA.—*La versificación irregular en la poesía castellana*.

Terminóse la impresión de este Cuaderno
el día 23 de Septiembre de 1932