



Margit Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 839 pp.

Martín E. Calabrese
Universidad Nacional de La Plata

Santiago Disalvo
IIBICRIT (SECRIT)- CONICET
Universidad Nacional de La Plata

Muy bienvenido, por su indiscutible utilidad, es este extenso volumen de conjunto que pone al alcance de muchos estudiosos la obra de más de medio siglo de una de las más altas autoridades en la investigación de la poesía popular hispánica. Los cuarenta y cuatro estudios de Margit Frenk constituyen un iluminador recorrido a través de toda una vida de indagación del acervo lírico tradicional de España e Hispanoamérica. Según lo señala la misma autora en su prólogo, estos trabajos fueron publicados entre los años 1952 y 2004 y, a pesar de su heterogeneidad, se presentan como un todo coherente, dado su común objeto de estudio, lo *popular*, término que Frenk emplea en el sentido en que autores como Menéndez Pidal se refieren a *tradicional* o *folclórico*. Su célebre libro *Estudios sobre lírica antigua* (1978, Madrid: Castalia) se vuelve a editar aquí de forma completa, a excepción de dos trabajos. Revisados y modificados para unificar los criterios de edición y adecuarlos a la compilación, los artículos se organizan según su temática, sin seguir un orden cronológico, y están agrupados en seis secciones que funcionan como marco temático: I. *Vida y supervivencia de la canción popular*; II. *Poesía y música*; III. *Deslindes, temas, símbolos*; IV. *Aspectos formales y estilísticos*; V. *Géneros y relaciones entre géneros*; VI. *Textos individuales*. Para simplificar las referencias, los cantares populares citados en el libro

Olivar N° 13 (2009), 214-219.



remiten su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (2003, México: UNAM/ El Colegio de México/ FCE) y al *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas, publicado por Louis Combet en 1967 y editado nuevamente en 2000 por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu (editorial Castalia).

El primer artículo de la sección I, titulado “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica” (1994), es una primera aproximación al contenido del volumen. Allí se define la lírica popular como los cantarcillos cantados por la gente del pueblo mientras trabajaba o descansaba. Los textos de este tipo que se han conservado, llegan a nosotros fragmentados y filtrados por la escritura, la aristocracia, la urbanidad. Frenk aclara que la cultura popular tiene una autonomía relativa respecto de la cultura dominante y que ambas sufren un proceso dialéctico de intercambio cultural. La autora propone destacar las diferencias entre ambas y señalar la identidad de la poesía folclórica que, de algún modo, es representación de la realidad. En esta diferencia, los dos aspectos más importantes son el protagonismo de la figura femenina y la comicidad popular. La voz femenina se opone a la masculina, preponderante en la poesía culta. En el ambiente rural, se explica, la mujer trabaja a la par del hombre y, por lo tanto, posee cierta libertad económica, aunque siempre está supeditada a una figura masculina –el padre o el marido. La figura femenina también es importante debido a su fertilidad, símbolo de la supervivencia, y de allí la omnipresencia materna en gran parte de la lírica popular. Por último, se recuerda que la voz femenina era cantada tanto por hombres como por mujeres, recurriendo así a una identidad y a una temática reprimidas en la cultura alta.

En el segundo estudio de esta primera sección, “Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media” (1992), se sitúa el siglo XV como fecha más o menos segura en la cual surgieron varios cancioneros que contenían poesía popular (cantigas) y poesía aristocrática (de amor cortés). La poesía popular es breve, emotiva, enfática, alegre. Entre los siglos XV y XVI los poetas cultos se nutren de la energía de la voz popular y, en esta relación dialéctica, la lírica popular es la que más conserva su pureza y su autonomía.

En el resto de los trabajos de la sección I, la autora se detendrá en diferentes formas de hibridación de estas dos variantes culturales y en la valoración de la lírica popular por parte de la cultura alta, valoración

que permite, en gran medida, la supervivencia y el registro escrito de estos cantares. Un claro ejemplo de esto es la transformación “a lo divino”, es decir, la modificación de textos profanos para que adquieran un sentido religioso (dentro de estas versiones a lo divino se distinguen dos: “*glosar* a lo divino” y “*reversionar* a lo divino”). Este vuelco hacia lo popular es una constante en el Renacimiento español, ámbito en el que se destaca la figura de Lope de Vega, autor que se empapa en el arte popular español y de la mano del cual los romances llegan a su auge, algunos de ellos cantados aún hoy en España y Argentina. Por último, se expondrán los cambios en la lírica popular, consecuencia de su naturaleza oral y de su mezcla con la alta cultura. Sin embargo, sus rasgos característicos –el paralelismo, la métrica irregular, los temas, los motivos y los símbolos– permanecen a través de los siglos. Prueba de ello son los diversos cantos registrados en la Edad Media, que Frenk enumera, y que se cantan en la actualidad en zonas de Hispanoamérica, España y otras regiones europeas.

La segunda sección, titulada *Poesía y música*, está dedicada a la íntima relación entre el canto y la poesía en el ambiente folclórico. La oralidad atraviesa toda la literatura tradicional: los textos se transmiten mediante lecturas en voz alta, recitaciones o cantos. La lírica está indisolublemente asociada al canto: la repetición y la métrica presentes en la poesía popular están vinculadas con la música. A través de la oralidad circulaban poesías de diverso tipo, incluso poesía cortesana que se había volcado en la poesía tradicional. Durante el Renacimiento y el Siglo de Oro español, los escritores cultos toman muchos elementos de la lírica popular y se confeccionan cancioneros que contienen abundantes textos, algunos con música. En el tercer trabajo de esta sección, “Sobre los cantares populares del *Cancionero musical de Palacio*” (1997), Frenk observa que en esta colección del año 1500 (aproximadamente) es posible advertir cómo la poesía popular entra a la corte como una especie de moda y se mestiza con la poesía cortesana.

En “Los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez” (1952), se problematiza el grado de tradicionalidad de la música y de las composiciones presentes en estos cancioneros compuestos a mediados del siglo XVI, en los que predominan los cantares populares de gran calidad poética. Siguiendo esta línea, cada uno de los tres últimos trabajos de la sección está dedicado a un cancionero: “El *Masson 56*: cancionero

poético-musical del siglo XVI conservado en París” (1997) indaga una colección de villancicos y romances de mediados del siglo XVI; un cancionero valenciano de la misma época, que contiene cantos cortesanos, populares, pastoriles y “cantos popularizantes”, es estudiado en “*El Cancionero musical valenciano: manuscrito de 1560-1582*” (1992); y por último, en “Romances y letrillas en el cancionero *Tonos castellanos-B* (1612-1620)” (1998), en co-autoría con Gerardo Arriaga, se analiza una colección que también posee algunos poemas de Quevedo, Góngora y Lope de la Vega, entre otros.

Planteado ya el contexto histórico de circulación, la autora focaliza su análisis en los mismos cantos populares. La sección III, *Deslindes, temas, símbolos*, está abocada a delinear las características de esta poesía popular. En el primer estudio, “La autenticidad folclórica de la antigua lírica ‘popular’” (1969), establece ciertos criterios para probar la antigüedad de algunas canciones y su circulación popular, enumerando un total de siete indicios para constatar la autenticidad de una poesía. El segundo estudio, acaso el más importante de la sección, “Problemas de la antigua lírica popular” (1969), enumera una serie de puntos problemáticos de la investigación: 1) la distinción entre lo popular puro y las piezas “de tipo popular”; 2) el problema de los refranes que podrían haber sido cantares; 3) la valoración de las versiones y la elección del texto base; 4) el establecimiento de la versificación adecuada de los textos hallados; 5) el establecimiento de un texto definitivo; 6) los criterios para definir la ortografía.

El resto de los estudios se dedica al tratamiento de temas típicos, tal como lo enuncian sus títulos: “Amores tristes y amores gozosos en la lírica popular” (1991); “Curas y frailes en el cancionero popular del Siglo de Oro” (2004); “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas” (1998, publicado originalmente como “Symbolism in Old Spanish Folk Songs”), en el que se rastrea el primitivo significado erótico presente en los cantares populares como *Sinnbild* (“imagen visual con sentido”). En el estudio “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” (1993), se problematiza la cuestión de la autoría de los cantos, señalando que en el ámbito aristocrático seguramente todas las canciones eran compuestas por hombres, mientras que en los pueblos los hombres y las mujeres compartían la actividad creativa, del mismo modo que la actividad laboral. Termina esta sección con un estudio dedicado a la “Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista”

(1994), planteando la hipótesis de que la voz femenina, presente en el “arte menor”, entra en los ambientes cortesanos a partir del siglo XV de la mano de los cantares rústicos.

El cuarto apartado del libro, *Aspectos formales y estilísticos*, está dedicado a las cuestiones formales de la lírica popular. En el primero de los estudios, “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua” (2001), se pregunta qué sucedió con estas canciones entre los siglos XV y XVII, cuando atravesaron el proceso de fijación escrita. Indaga algunas de las formas más importantes de la lírica popular, dedicando un estudio particular, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica” (1958), al zéjel, a las endechas y a las seguidillas, y analizando la evolución de la lírica heteroestrófica en el estudio “Historia de una forma poética popular” (1970). Aquí se plantea cómo la lírica folclórica medieval sufre un desvanecimiento en el siglo XVII, al establecerse una tradición poética que la suplanta, influida por la poesía cortesana de los siglos XV y XVI y la lírica semipopular de Lope de Vega y sus contemporáneos. Frenk señala que esta lírica popular, que suele consistir en una copla de pocos versos, está presente en las tres ramas conocidas de la lírica popular medieval: las jarchas andalusíes, las cantigas de amigo gallego-portuguesas y los cantarillos recogidos de la tradición oral del Renacimiento.

La quinta sección se encarga, como el título lo indica, de los *Géneros y relaciones entre géneros*. A partir de la relación entre las jarchas mozárabes y los *refrains* franceses –la similitud de temas y tono–, Frenk retoma lo dicho por Menéndez Pidal con respecto a la tradición lírica popular anterior a los registros escritos, pero no habla de *una* sino de varias tradiciones relacionadas entre sí, de las cuales se nutren las culturas populares europeas (“Jarchas mozárabes y *refrains* franceses”, 1952). Dedicó un estudio a la relación entre los refranes y los cantares, “Refranes cantados y cantares proverbializados” (1961), en el cual deja sentada la posibilidad de que, como dice Gonzalo Correas, “De refranes se han fundado muchos cantares, y al contrario, de cantares han quedado muchos refranes”.

También dedica un estudio, “Cuentos con canción y canciones con cuento” (2001), a la relación entre las canciones y los cuentos populares, en el cual intenta relacionar el cancionero popular de los siglos XVI y XVII con los breves cuentos que circulaban en la Península Ibérica, concentrándose en las grandes colecciones de Núñez (1555), Mal Lara (1568), Correas (1627) y los refranes de Horozco. Lo que establece la autora es

que existen varias coplas a las que se les adosa un cuento (las “canciones con cuento”) y, por otro lado, los llamados “cuentos con canción”, relatos que contienen alguna copla cantada por un personaje. Dentro de esta sección hay tres estudios abocados a la relación entre los villancicos y los romances y las letrillas: “El romancero y la antigua lírica popular” (2001), “Los romances-villancico” (1984) y “Las letrillas romanceadas” (1993), estudios en los cuales se analizan las relaciones que se dan entre los géneros, debidas a su transmisión y a su condición folclórica.

Margit Frenk reserva la última sección del libro (*Textos individuales*) al estudio de algunos poemas en forma particular: “*Quién maora ca mi sayo*” (1957); “Fija, ¿quiéreste casar?” (1996); “Un desconocido cantar de los Comendadores, fuente de Lope” (1971); “Un romance rústico en el siglo XVI: ‘Él reguñir, yo regañar’” (1986) y “El romance llamado ‘El rapto’” (1992), que cierra el volumen y que atestigua la apasionante historia de un romancillo sefardí que llega a Marruecos y a Nueva York.

El volumen, además de contar con una nutrida bibliografía de más de cuarenta páginas, incluye apéndices de abreviaturas y siglas, índice de autores y obras, índice alfabético de primeros versos e índice de primeros versos por orden de aparición en el *Nuevo corpus*.

La gran obra investigadora de Margit Frenk no sólo recoge, compila, clasifica, analiza y compara –tarea ya útil de por sí–, sino que también constituye una enorme empresa de restitución de significado. Se trata de la restauración del sutil sentido de un vastísimo legado de imágenes que, a la manera de ciertos cuadros de Marc Chagall, nos fascinan sin que lleguemos a agotar su profundidad ancestral:

Probablemente los campesinos españoles comprendían enseguida esta historia simbólica, Nosotros, en cambio, sólo podríamos *captar plenamente su sentido* si conociéramos las implicaciones de todos sus símbolos. Por lo pronto, conocemos el olivar y la luna saliente, pero ¿qué significa la puesta del sol? Debemos ser muy cautos en nuestras interpretaciones. En el caso presente, pienso que no podemos ir más allá de esto: la historia parece referirse al encuentro de la muchacha con su amigo para iniciar su vida juntos. Dicho esto, *debemos restaurar la imagen visual*, con sus olivos, su sol poniente y luna naciente y la muchacha en medio de todo ello. Una vez que proyectamos nuestra interpretación sobre la imagen, esta, sin dejar de ser lo que es, puede enriquecerse, llenarse de vida y de color. (“Símbolos naturales en las viejas canciones populares, p. 335, subrayado nuestro)