

La forma como juego :  
juegos poéticos en dos cancioneros hispano-italianos

Mònica GÜELL

## 1 Preliminares con Perec y Cervantes

Nada más cierto que la afirmación de Perec « Écrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur », que, a mi humilde parecer, debería guiar nuestra visión de los textos, nuestra manera de leerlos, de escucharlos y de interpretarlos<sup>1</sup>. Todos ellos : los poemas, las novelas, las comedias, las tragedias, los sermones, los textos largos, los cortos, los pretenciosos, los humildes, los socarrones, los graves, los ligeros, los nobles y los populares, los *people* y los *nugae*.... Huelga decir que el juego entre el escritor y el lector presupone un compás entre ambos, una exigencia de calidad en la recepción del texto equivalente a la que produjo el texto mismo. Afortunadamente, numerosos son los escritores de hoy y de ayer que han considerado la literatura como juego. Recordamos todos cómo Cervantes reivindicaba una dimensión lúdica en el célebre prólogo de sus *Novelas ejemplares* :

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república un mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras ; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan. Sí, que no siempre se está en los templos ; no siempre se ocupan los oratorios ; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse<sup>2</sup>.

Una dimensión lúdica que hallamos en todas sus obras, en todos sus prólogos y, cómo no, en el *Retablo de las maravillas*. Me centraré hoy en dos cancioneros hispano-italianos recientemente rescatados de las aguas del olvido, editados por José J. Labrador Herraiz y

---

<sup>1</sup> « Le jeu avec des plumes », *Le sauvage*, 60, 1978, p. 17, citado por Marc Parayre, « Ajouts un brin futiles », en *Le goût de la forme en littérature. Ecritures et lectures à contraintes. Colloque de Cerisy, Formules*, 2004, p. 306. Véase también « Le sens final, je ne sais pas ce que c'est. Mais je sais que ce qui est produit par l'accumulation des lettres, des mots, des phrases, c'est une fiction. C'est-à-dire un jeu qui se fait entre deux personnes, entre un écrivain –homme de lettres– et un lecteur » (G. Perec, citado por Jean Royer en *Le Devoir*, 2 juin 1979, y retomado en *Écrivains contemporains, Entretien, I : 1976-1979*, Paris, Editions de l'Hexagone, 1982, p. 137).

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1989, I, p. 52.

Ralph A. Di Franco. Son el *Cancionero Hispano-Saboyano* del manuscrito Patetta 840 de la Vaticana y el *Libro de cartas y romances españoles* del manuscrito Chigi L. VI. 200, un cancionero musical hispano-napolitano. Nos ofrecen unos valiosos testimonios de la poesía española en Italia de finales del siglo XVI, de los gustos poéticos de la corte española de Saboya (en el primer caso) o de la corte de Nápoles (en el segundo caso)<sup>3</sup>.

Para presentar muy rápidamente el primer cancionero, diré que tiene una orientación temática y formal de tipo popular o popularizante, pues imita rasgos formales y temas de la poesía popular ; así, no hay sonetos y escasean las octavas reales y demás estructuras métricas italianizantes más propias de la literatura culta. Pocas son las menciones de autoría. Hay una gavilla de poemas de la época de los Reyes Católicos que se publicaron a principios del siglo XVI en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, pero la mayoría de los textos pertenece a las últimas décadas del XVI, poco antes del estallido formal barroco. Están representados Lope de Vega, Góngora, Baltasar del Alcázar, Vicente Espinel, Juan de Almeida, Pedro Liñán de Riaza, Pedro de Padilla, Juan Sánchez Burguillos... en unas composiciones que comparten con otras recopilaciones, españolas e italianas, especialmente las diversas *Flores de romances* que irían a formar el rico caudal del *Romancero general*<sup>4</sup>. En el prólogo de estos dos cancioneros, Giovanni Caravaggi señala con razón cómo el cancionero del manuscrito Patetta, de carácter marcadamente popular «podía representar un “contrapunto” interesante, al incorporarse en la cultura cortesana»<sup>5</sup>.

El segundo cancionero pertenece al manuscrito Chigiani. Se compone de tres partes compuestas a finales del siglo XVI (1599), siendo la tercera algo posterior. Este cancionero musical ofrece un testimonio de la lírica española de la corte napolitana. Contiene cincuenta y una canciones con tablatura para guitarra copiadas en 1599, otras siete fueron copiadas más tarde<sup>6</sup>. No hay menciones de autoría, pero el cancionero se abre con el célebre romance de Lope de Vega « Vestido un gabán leonado » que circuló en 1595 y 1597. Góngora figura con dos textos apócrifos y un romance, « Servía en Orán al rey ». La métrica corresponde a la que conforma la poesía popular, con composiciones en su mayor parte octosilábicas y hexasilábicas. También hallamos un texto guineo « Gorogug, gorogug, goromet, / que yo te

---

<sup>3</sup> *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LXVIII, 2008.

<sup>4</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero General : Madrid 1600*, Madrid, Real Academia Española, 1957-1971, 12 vols.

<sup>5</sup> *Vid.* el prólogo de *Dos cancioneros hispano-italianos, cit.*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, « Introducción », p. 333.

adoro a su merçed»<sup>7</sup>. Por ser cortesano, urbano y festivo, no extrañará que predominen composiciones con tema del amor gozoso, aunque tampoco falten lamentaciones y poemas más lacrimosos, pero no es el tono dominante, y no falta alguna sátira burlesca y juguetona. En suma, hay que agradecer a los editores de ambos manuscritos por haber rescatado de las aguas del olvido estos curiosos testimonios de la lírica de tipo popularizante que se hallaba en Italia a finales del siglo XVI. Sin lugar a dudas, ofrecen al lector una curiosa gavilla de textos para cantar y bailar en las cortes españolas, o en las calles. Predomina, pues, el juego. Leamos ahora los textos del *Libro de cartas y romances españoles* del manuscrito Chigi L. VI. 200, y detallemos sus reglas.

## 2 Una sátira burlesca y juguetona

Simplemente juguetona, la canción *A la moça bonita, ciquitta y pappigordita* y su glosa se valen de los cánones temáticos y formales de la poesía burlesca, con la invectiva contra la vieja de la tradición clásica.

### Canción

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,*

*Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,*

*mal fuego la arde*<sup>8</sup>.

La letra –denominada canción– juega con las rimas. Por una parte está la serie del rimema *-ita* y sus adjetivos para calificar a la moza ; está formado por un sufijo con valor afectivo, cariñoso, amoroso, con tres adjetivos que riman entre sí. Así, ella es *bonita, ciquitta y pappigordita*. Se notará la morfología de los tres adjetivos : dos trisílabos y un pentasílabo, y la ortografía italianizante, con la reduplicación de las consonantes /t/ y /p/ que prolonga el timbre de la voz. A la apetecible moza se opone la vieja, descrita con una serie de adjetivos del rimema *-oso* que riman entre sí y de idéntica morfología. Ella es *mocosa, raposa y*

<sup>7</sup> Sobre el « guineo » o baile de negros, léase el bello artículo de Marcela Trambaioli, « Apuntes sobre el guineo o baile de negros : tipografías y funciones dramáticas », María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (ed.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, 2004, II, p. 1773-1783.

<sup>8</sup> *Dos cancioneros hispano-italianos, cit.*, Chigi L. VI 200, n° 10, p. 351. Es una composición burlesca cuya glosa se encuentra en fuentes italianas de la B.N de Madrid, y Riccardiana de Florencia, Biblioteca Estense de Módena (ver el estudio preliminar, p. 338).

*garrapattosa*. Si el primer adjetivo se pasa de comentario, los que le siguen merecen una breve cala. La raposa y la garrapata animalizan a la vieja, con un procedimiento típico de la poesía burlesca de todos los tiempos, muy empleado por Quevedo<sup>9</sup>. Y la raposa tiene sus cartas de nobleza en los ejemplos del *Libro de Buen Amor*. La garrapata es cierto insecto que se ase fuertemente de los animales y los molesta, el garrapato, un gusanillo más pequeño que la garrapata que se pega a los vestidos. Y es precisamente lo que hace la vieja en todo el poema, pues no se despega de la moza, ni la deja en paz ni un minuto. Según el *Diccionario de Autoridades*, el vulgo llama garrapata a los alguaciles, « porque se asen y agarran fuertemente de los que prenden ». Y como se verá en la glosa, la vieja no es más que un alguacil de la joven. Por fin, siguiendo con el hojaldre del sentido –traducción voluntariamente literal del « feuilleté de sens » bartesiano<sup>10</sup>– hay que añadir que la voz *garrapata* señala por analogía el muy pequeño de cuerpo. Recordemos que la moza bonita es chiquita, pero la valoración de la joven está en las antípodas de la vieja. Añadamos en fin que los garrapatos son también las líneas o las letras mal formadas, y que en « garrapattosa hay garra » : al final del poema se compara la vieja a un gavilán.

Existen distintas versiones de esta glosa, así el pasacalle que se encuentra en otro manuscrito italiano ofrece la siguiente variante : *mocosa, raposa y zarrapastrosa*<sup>11</sup>. El último adjetivo significa « desaseado, andrajoso, desaliñado, y roto de vestidos », con valor negativo, pero sin la superposición de sentidos que se puede encontrar en el « hojaldre garrapattosa ». El tercer rimema –*arde* opone « guarde » a « arde », jugando con la paronomasia, pues ambas voces difieren de una letra. « Mal fuego la arde » tilda a la vieja de infernal, de acuerdo con la imagen tópica de la vieja, proveniente de la literatura latina : ella es una mujer diabólica e infernal<sup>12</sup>.

Volvamos ahora a la moza *ciquitta*, que parece inscribirse en la continuidad del *Libro de Buen amor* del Arcipreste de Hita. En efecto, se recordará cómo, en materia de amor, la

<sup>9</sup> Véase Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003 ; Francisco de Quevedo, *Poesía satírico burlesca de Quevedo : estudio y anotación filológica de los sonetos*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2003 ; Lía Schwartz Lerner, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1986.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 56.

<sup>11</sup> María Teresa Cacho, « Canciones españolas en manuscritos musicales de la Biblioteca nacional de Florencia », en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados : Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, I, p. 155-176.

<sup>12</sup> Para la mujer diabólica, véase mi artículo: « La alteridad en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (1519)* », en Maria Grazia Profeti (ed.), *Lo sguardo sull'altro*, Florencia, Alinea, « Secoli d'oro », 37, 2003, p. 115-132. Para otros retratos de mujer fea y horrible en la literatura medieval, remitimos a Howard Maynardier, *The Wife of Bath's Tales. Its Sources and Analogues*, Londres, D. Nutt, 1901 ; Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949, p. 377 y 415-417 ; Philippe Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1962.

« moça chica » es superior a las mujeres grandes : « Sienpre quis muger chica más que grande nin mayor ; / non es desaguisado del grand mal ser foidor ; / del mal tomar lo menos, dize lo el sabidor ; / por ende de las mugeres la mejor es la menor »<sup>13</sup>.

Estamos, pues, en la continuidad de cierto imaginario medieval. La glosa trata del amor de la moza y de su gusto, un gusto que rige su conducta a lo largo del poema, aunque la vieja lo frustra. Veamos las simetrías temáticas, estructurales y rímicadas. La primera estrofa se estructura alrededor de dos bloques sintácticos y temáticos : cuatro octosílabos, una pausa, dos octosílabos. La voz poética aprecia la moza, pues ella le da gusto, mientras que los dos octosílabos siguientes dicen su pesar cuando pasa la vieja, y los gustos se esfuman...

La moça me da contento  
 y la bieja gran pesar,  
 la moça me suele dar  
 algunos gustos de assiento ;  
 mas la vieja en un momento  
 como passa me los arde:  
*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,*  
*Dios me la guarde.*  
*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,*  
*mal fuego la arde.*

En la segunda estrofa la voz desea que desaparezca ya del todo la vieja, merced a una lanzada eficaz, pues ella impide que quien arde de amor satisfaga su gusto. Podemos suponer que hace cambiar de ventana a la joven. La vieja es tan pegadiza como la garrapata, o el garrapato.

Si la moça está assomada  
 luego la bieja se assoma  
 y le diçe : « Hija, toma  
 el ayre en esta ventana ».  
 Para tal bieja, lanzada,

---

<sup>13</sup> Estrofa 1617 : véase Nadine Ly, « L'art du détail dans le *Libro de Buen Amor* », *Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Lectures d'une oeuvre*, Paris, Editions du temps, 2005, p. 91-122.

pues no da gusto a quien arde :

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,*

*Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,*

*mal fuego la arde.*

En la tercera estrofa, se contraponen el gusto y la risa de la moza, a la melancolía y los suspiros de la vieja ; en sus palabras y suspiros se trasparenta la envidia de una juventud y lozanía para siempre perdidas. Y los suspiros duran toda la tarde....

La moça quiere, en efeto,

reyr y tomarse gusto.

Dize la bieja : « No es justo »,

con malancólico gesto.

Tomando el rosario presto

suspira toda la tarde :

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,*

*Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,*

*mal fuego la arde.*

Y la cuarta estrofa sigue con el mismo juego de contraposiciones, el gusto de la moza y la actitud de la vieja, cada vez más garrapata o alguacil, pues va encerrando a la moza en las labores de aguja, apresándola en una condición femenina sin ninguna libertad :

Si la moça quiere dar

un gusto a quien ella ama,

luego la bieja la llama

porque se assiente a labrar.

¡ Ay, que pueda presto dar

al través tal poluarde !

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,*

*Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,*

*mal fuego la arde.*

*Polvarde* suena a neologismo jocoso que reúne *polvo* y *arde*, con los mismos valores en italiano, y que podría significar que la vieja es de pólvora, o como la pólvora. Se trataría de un juego del ingenio muy del gusto de la época<sup>14</sup>. También hay viejas en la poesía burlesca y satírica de Quevedo, posterior a la que estudiamos, que tienen la cualidad de la pólvora o del cohete<sup>15</sup>. En la quinta estrofa, la vieja reprime el gusto de todas las muchachas y representa la mismísima imagen de la muerte. El santuario que se menciona es otro de los espacios de la reclusión femenina en el Siglo de Oro, después del hogar. No se respira ningún aire de libertad, así lo vemos con los rimemas que unen *seminario* a *Rosario* y a *santuario*, *suerte* a *muerte*, y el tiempo se va alargando para la moza bonita, hasta hacerse interminable :

Si moças del seminario  
se juntan muchas, por suerte,  
la bieja parece muerte  
que stá en cabo del Rosario,  
y quiere que en santuario  
se baya toda la tarde :  
*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,*  
*Dios me la guarde.*  
*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,*  
*mal fuego la arde.*

La privación del gusto y de la libertad, ya expresadas en las estrofas anteriores, culminan ahora, al final de la glosa, con las imágenes de la caza, que no es caza de amor. La moza se compara con un ave privada de libertad y la vieja con un gavilán, rapaz propio de la imaginaria poética medieval. Y la apetecible moza, bonita, chiquita y pappigordita, tiene su voz definitivamente silenciada :

---

<sup>14</sup> Véase por ejemplo: Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo : la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992 ; Christine Orobítg, « L'épée, le pinceau, la langue et la plume : l'art de la formule dans les manuels d'éducation courtesane de l'Espagne du Siècle d'Or » en *Usages de la formule, Actes du Colloque International 21-22 novembre 1997, Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O. n° 2*, Presses Universitaires d'Orléans, 1998, p. 39-60.

<sup>15</sup> Véase el conocido soneto « Vida fiambre, cuerpo de anascote » en Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.

Es la moça como un ave  
 que siempre quería volar,  
 mas la sigue un gavilán  
 que todos sus passos sabe,  
 y jamás su boca se abre  
 con un sí temprano o tarde :  
*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
 Dios me la guarde.  
 A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
 mal fuego la arde.*

La brevedad de la glosa, el juego de las contraposiciones temáticas y formales, las recurrencias fónicas y semánticas son juegos tremendamente eficaces, por su sencillez misma, una sencillez acorde con su índole musical.

### 3 Un buen compás

Pasemos ahora a otra canción de baile, *Dama ni flaca ni gorda* :

*Dama ni flaca ni gorda  
 de buen medio y buen compás  
 con el pípere, pípere, pi,  
 con el pípere pi, no le pidas más<sup>16</sup>.*

Al parecer es una canción exclusiva del manuscrito Chigi, según los editores, aunque en otro cancionero figure una letra con la *pipiripi* : « Dos cortesanas hermosas han hecho pacto entre sí de cantar la pipiripi »<sup>17</sup>. La letra da el ideal físico de una mujer hermosa, que será mediana, « ni flaca ni gorda », con ritmo para bailar, « de buen medio y buen compás ». Notamos el juego vocálico entre los rimemas oxítonos *-pas / -pi*, con unas vocales que se oponen por su grado de apertura *a / i*, las repeticiones « buen », « pípere ». Estos rimemas oxítonos señalan el tipo de poesía ante la cual estamos, popular, para cantar y bailar, o

<sup>16</sup> Chigi L. VI 200, n° 13 p. 354.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 407 ; se cita el *Cancionero áureo de la Biblioteca Real de La Haya* (ed. de Kenneth Brown y Gemma García San Román, Anejos de *Rilce*, n° 51, Pamplona, Eunsa, 2005).

satírico-burlesca. No figuran, por ejemplo, en la poesía culta, y si figuran se dan en textos burlescos<sup>18</sup>. La triple repetición de la sílaba /pi/ marca el paso, el compás del baile, con una sílaba onomatopéyica del pitido. La repetición silábica es rasgo frecuentísimo de la lírica de tipo popular, y se adecua perfectamente a los pasos del baile. Véase como botón de muestra el onomatopéyico –o imaginariamente onomatopéyico– *curucucú* de la rana en la siguiente canción, muy conocida: « Cucurucú cantaba la rana / cucurucú debajo del agua; / cucurucú mas ¡ ay ! que cantaba, / cucurucú debajo del agua »<sup>19</sup>.

La primera estrofa menciona el cuerpo apetecible de la dama, en sus manos, boca y pecho y establece una bella comparación de la dama con un helecho, a no ser que la dama lleve un helecho al pecho (genecho, tal vez se trate de un poeta leonés). Los rimemas juntan por una parte palabras que transmiten la voz poética, plural y masculina : *apedesemos*, *perdemos*, *estremos*, y por otra los rimemas de la feminidad : *pecho*, *genecho*. Queda el *buen compás*, la buena medida del ritmo, que rimará con « no le pidas más », así que la rima, en su máxima sencillez, lo dice todo.

Si el gusto que apedesemos  
 está en manos, boca y pecho,  
 y delante un bel jenecho  
 por cuya flor nos perdemos,  
 sobre dos blancos extremos  
 el deseo y buen compás :  
*con el pípere, pípere, pi,*  
*con el pípere pi, no le pidas más.*

Ella es una maestra del baile, excede a todas las damas, y en la segunda estrofa la vemos danzar. El léxico alude a términos musicales, como « bajas y alta », « represas », « contrapás » y no falta el habitual adjetivo « alta », en una rima equívoca, para resumir las cualidades morales de la dama :

Dama de fuerzas tan alta  
 que en baylar nada le falta

<sup>18</sup> Salvo alguna que otra excepción.

<sup>19</sup> Belmonte, entremés de *Una rana hace ciento*, citado por Margit Frenk en *Lírica española de tipo popular* [1966], Madrid, Cátedra, 1990, p. 208.

y en dançar las *bajas y alta*  
 eçede las más maestras,  
 y un *pre* con dos represas,  
 al son hace un *contrapás* :  
*con el pípere, pípere, pi,*  
*con el pípere pi, no le pidas más.*

En la tercera estrofa, se alude a su generosidad ; es ella la que lleva la danza, marcando el compás, como puede apreciarse en la serie de verbos : « antes da que pida », « presta y combida ». Olvidemos la voluntaria imprecisión que acarrea el pronombre *lo*. El lector puede entenderlo como desee, lo cierto es que la dama nunca niega su cuerpo, para bailar o para el amor, y toda la estrofa puede interpretarse en clave erótica:

Dama que antes da que pida  
 y tiene por meno preçio  
 tratar a nadie de preçio,  
 no hay con quien no se mida;  
 dama que presta y combida  
 y no lo niega jamás :  
*con el pípere, pípere, pi,*  
*con el pípere pi, no le pidas más.*

Después de la danza, el juego. Así en la última estrofa, la dama juega a los naipes, a la *primera*<sup>20</sup>. Ya se vio su superioridad en la danza, ahora se manifiesta en los juegos de naipes, pues ella sólo desea apuestas (*enbide*, o *envite*) altas. ¿ Será el treinta y nueve una variedad del juego del treinta ?<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Diccionario de Autoridades, s.v. primera* : « Juego de naipes, que se juega dando quatro cartas a cada uno : el siete vale veinte y un puntos, el seis dieciocho, el as diez y seis, el dos doce, el tres trece, el cuatro catorce, el cinco quince, y la figura diez. La mejor suerte, y con que se gana todo es el flux, que son quatro cartas de un palo, después del cincuenta y cinco, que se compone precisamente de siete, seis, y as de un palo, después la quínola o primera, que son quatro cartas, una de cada palo...». Véase también Jean-Pierre Étienvre, *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, p. 201.

<sup>21</sup> *Diccionario de Autoridades, s.v. treinta* : « Juego de naipes, en que repartidas dos, o tres cartas entre los que juegan, van pidiendo más hasta hacer treinta puntos, contando las figuras por diez, y las demás cartas por lo que pintan ». En *La vida y hechos de Estebanillo Gonzalez* (cap. X) se halla la expresión « Entrar a treinta y nueve el as », una expresión del juego de naipes.

Dama que a tanto se atreve,  
 que jugando a la *primera*,  
 por jamás *enbide* quiere,  
 que mucho punto no lleve,  
 y se echa con treynta y nueve  
 quando ha descartado el as :  
*con el pípere, pípere, pi,*  
*con el pípere pi, no le pidas más.* (vv. 29-36)

La canción empezó con la hermosura del cuerpo de la dama y termina con su maestría y superioridad en el juego. No resulta difícil inferir que corre por la última estrofa un soplo erótico, ya preparado antes : el verbo « echar » es de lo más equívoco, recurso retórico habitual de la poesía cancioneril y burlesca. La letra de la poesía de cancionero era, como bien se sabe, muy juguetona.

#### 4 Un poema multilingüe

Merece la pena interesarse, como curiosidad, por la canción *Bona noche, señora mía*<sup>22</sup> por ser multilingüe, pues mezcla el castellano y el italiano. Es también una canción exclusiva del manuscrito Chigi. El multilingüismo con sus diversas potencialidades es un juego poético apreciado en la poesía de todos los tiempos, atravesando tipos y fronteras genéricas y formales. Se halla en la poesía popular, en la poesía culta de tipo petrarquista, en la poesía de hoy... y de mañana. Lope de Vega introducía, en sus piezas primerizas, italianismos para crear series macarrónicas, un resorte de comicidad garantizada. Muy cerca de la época de nuestro cancionero, el *Ramillete de Flores* de Pedro de Moncayo brinda un romance en el cual « La villana de las borlas » vuelve de Italia :

Fratelos llama a los moços,  
 fratelas a las criadas,  
 a la ternera vitela,  
 y a los pucheros piñatas :  
 contó de las hosterías,

---

<sup>22</sup> Chigi L. VI 200, n° 14, p. 355.

alojamientos y casas,  
 de hurtar de las gallinas,  
 y esconder de ropa blanca,  
 sixo nombres de galera,  
 y que era mastil y gabia,  
 y del cañon de Crujía  
 contó millones de gracias,  
 con esto el padre y el pueblo  
 la llaman la Italia  
 el sacristán la visita  
 por saber cosas de Italia<sup>23</sup>.

Saltando unos siglos, y antes de centrarme en algunos rasgos de nuestro poema bilingüe, quisiera recordar cómo un extraño verso de Dante, escrito en una lengua desconocida : « Raphèl maÿ amèch zabì almì » (verso 67 y 68 del canto XXXI del *Infierno*) ha dado pie a una muy lúdica y ambiciosa empresa poética hoy, RAPHEL, un centón multilingüe, donde el cuerpo del poema es un collage de citas<sup>24</sup>... Volvamos a finales del siglo XVI y a nuestro cancionero.

*Bona noche, señora mía,  
 yo le quiero un pochitto hablar,  
 tanbyén con esto cantar  
 besar las manos a V. S.*

La canción de compone de siete estrofas irregulares, tanto en la medida estrófica como versal. Se trata de una carta en la cual un galán vendedor y trujamán quiere ofrecer a una señora muchos dones. Valiéndose de una estructura enumerativa, el poema enumera todos los dones. De España le fueron dados guantes de Flores y de Ocaña, y medias, bonito testimonio

---

<sup>23</sup> En Pedro de Flores, *Ramillete de Flores : cuarta porte de flor de romances* (Lisboa 1593), en Antonio Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero General...*, op. cit., vol. 5 ; y Pedro de Moncayo, *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca, 1589), recopilado en Antonio Rodríguez-Moñino, op. cit., vol. 1.

<sup>24</sup> Bernardo Schiavetta, « Raphèl (version de Cerisy) » en *Le goût de la forme en littérature*, op. cit., p. 318- 342.

de la moda de la época, como suele ser la poesía de cancionero<sup>25</sup>. La primera estrofa está escrita, lógicamente, en castellano. El poema hace después una gira turística y lingüística y con ella recorreremos Italia de norte a sur. Se mencionan las ciudades de Florencia, Bologna, Nápoles, la región de Calabria y Bari, en el extremo sureste. De Florencia le ofrecerá un sombrero de paja fina : « En Florentia un florentino / questo capello di paglia fino », verso en el cual « florentino » rima, como no, con « fino ». La estrofa se vale de un juego de declinaciones vocálicas : en torno a la consonante *n*, *ino*, *ini*, *uni*, *oni*. Después de los regalos del atuendo femenino, surgen muchos regalos alimenticios : salsichón, ternera, fruta (*frutti di natal*), la *percoca* que es una fruta, los *mustaccioli* (unos pasteles)... De Roma hay unas bolas o bolos para jugar (*queste boccie da giocare*) y botines (*stivalette*). Los rimemas son *ate- ato*, *ore- are-aglie*, con consonancias propias de la lengua italiana, aunque también son españolas. En Calabria, un campesino no sabe qué darle, y los versos riman : « *si no sta copeta e sit carduni / costa sporteda di macarruni* ». Los rimemas se declinan ahora en *eli-ela*, *anna*, *are*, *ari*, *uni*. Tal vez este *macarruni* del payés de Bari sea una clave de lo que va a seguir, pues todo el juego lingüístico y versal reside en aliteraciones y repeticiones silábicas, a modo de imitación burlesca del tartamudeo. Así, hay declinaciones silábicas en /t/ en el verso 49 : « *un tartaglia per trutruvarme a stu sriballo* », en /ca/ en el verso 50 : « *ti do sta ca capo di caca caso cavallo* » ; en /pe/ en el verso 51 : « *e perche non agio altro pe pe pe dio* », en /buo/ y /spa/ : « *piglialo buo buono, armo spa spa spagnolo mio* ».

Hay más, muchos más juegos en estos pequeños cancioneros. El villancico « ¡ Válame Dios, que los ánsares vuelan ! / ¡ Válame Dios, que saben volar ! » presenta una glosa que es la respuesta a una carta<sup>26</sup>. La primera estrofa testimonia del tono ligero y burlesco, ligero como el vuelo de los ánsares :

En verdad, señor compadre,  
ya que a la vuestra respondo,  
que nunca pensó mi madre  
que era el mundo tan redondo.  
Alto el cielo, el mar tan hondo,  
Venus blanda, Marte fiero,

<sup>25</sup> En el romance « Por muchos años y buenos », unas ligas de nácar es el regalo que hace Juana al mensajero de su galán : Pedro de Moncayo, *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca, 1589), recopilado en Antonio Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero General...*, op. cit., vol. 1.

<sup>26</sup> Chigi L. VI 200, p. 395.

tan buen amigo el dinero,  
 y tan fingido el fiar :  
 ¡ válame Dios, [ que los ánsares vuelan !  
 ¡ Válame Dios, que saben volar ! ]

Esta glosa sería exclusiva del manuscrito Chigi, pero la letra se encuentra en numerosos romances. Pasa en revista distintos vicios de la sociedad para cerrarse con una tradicional alusión a la ligereza de la mujer, con unas alusiones eróticas sin tapujos :

¿ Cómo se puede creer,  
 señor compadre y pariente,  
 que en un tiempo una muger  
 quiera a dos y engañe a veynte ;  
 y que el hierro más valiente  
 se enterezca con la fragua,  
 que falte a los panes agua  
 y esté lloviendo en la mar ? :  
 ¡ válame Dios, [ que los ánsares vuelan !  
 ¡ Válame Dios, que saben volar ! ]

Todos los juegos el juego. Concluiremos con esta nota de ligereza, tono dominante en las composiciones de estos cancioneros hispano-italianos. Las formas musicales, el multilingüismo, los equívocos, las huellas del erotismo son unos rasgos característicos de estos poemas para cantar y bailar. Éstos son, como el juego mismo, *hic et nunc*.

Université Paris-Sorbonne / CRIMIC

## 5 Bibliografía

- ARCIPRESTE DE HITIA, *Libro de Buen Amor*, ed. G.B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1988.  
 BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, Collection Tel Quel, 1982.  
 CACHO CASAL Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

- CACHO María Teresa, « Canciones españolas en manuscritos musicales de la Biblioteca nacional de Florencia », en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados : Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, vol. 1, 2004, p. 155-176.
- CHEVALIER Maxime, *Quevedo y su tiempo : la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1989.
- Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco, Málaga, *Analecta Malacitana*, Anejo LXVIII, 2008.
- ÉTIENVRE Jean-Pierre, *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987.
- FRENK Margit, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1990 [1ª ed México, UNAM, 1966].
- GÜELL Monique, « La alteridad en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (1519)* », en Maria Grazia Profeti (ed.), *Lo sguardo sull'altro*, Florencia, Alinea, « Secoli d'oro », 37, 2003.
- Le goût de la forme en littérature. Écritures et lectures à contraintes. Colloque de Cerisy, Formules*, 2004.
- LOOMIS Roger Sherman, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.
- LY Nadine, « L'art du détail dans le *Libro de Buen Amor* », *Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Lectures d'une oeuvre*, Paris, Editions du temps, 2005.
- MAYNADIER Howard, *The Wife of Bath's Tales. Its Sources and Analogues*, Londres, D. Nutt, 1901.
- MÉNARD Philippe, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Genève, Droz, 1962.
- OROBITG Christine, « L'épée, le pinceau, la langue et la plume : l'art de la formule dans les manuels d'éducation courtoise de l'Espagne du Siècle d'Or » en *Usages de la formule, Actes du Colloque International 21-22 novembre 1997, Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O. n° 2*, Presses Universitaires d'Orléans, 1998.
- PEREC Georges, « Le jeu avec des plumes », *Le sauvage*, n° 60, décembre 1978.
- QUEVEDO Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- , *Poesía satírico burlesca de Quevedo : estudio y anotación filológica de los sonetos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2003.
- RODRIGUEZ-MOÑINO Antonio, *Las fuentes del Romancero General : Madrid 1600*, Madrid, Real Academia Española, 1957-1971, 12 vols.
- SCIAVETTA Bernardo, « Raphaël (version de Cerisy) » en *Le goût de la forme en littérature. Écritures et lectures à contraintes. Colloque de Cerisy*, Noesis, collection Formules, 2004, p. 318-342.
- SCHWARTZ LERNER Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1986.
- TRAMBAIOLI Marcela, « Apuntes sobre el guineo o baile de negros : tipografías y funciones dramáticas », María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (ed.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, 2004, vol. 2, p. 1773-1783.

## 6 Anejos

1 *A la moça bonita, ciquitta y pappigordita*

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
Mal fuego la arde.*

La moça me da contento  
y la bieja gran pesar,  
la moça me suele dar  
algunos gustos de asiento;  
mas la bieja en un momento  
como passa me los arde:

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
mal fuego la arde.*

Si la moça está assomada  
luego la bieja se assoma  
y le diçe: “Hija, toma  
el ayre en esta ventana”.

Para tal bieja, lanzada,  
pues no da gusto a quien arde:

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
mal fuego la arde.*

La moça quiere, en efeto,  
reyr y tomarse gusto.

Dize la bieja: “No es justo”,  
con malancólico gesto.

Tomando el rosario presto  
suspira toda la tarde:

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
mal fuego la arde.*

Si la moça quiere dar  
un gusto a quien ella ama,  
luego la bieja la llama  
porque se assiente a labrar.

¡Ay, que pueda presto dar  
al través tal poluarde!

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
Mal fuego la arde.*

Si moças del seminario  
se juntan muchas, por suerte,  
la bieja parece muerte  
que stá en cabo del Rosario,  
y quiere que en santuario  
se baya toda la tarde:

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
mal fuego la arde.*

Es la moça como un ave  
que siempre quería volar,  
mas la sigue un gavilán  
que todos sus passos sabe,  
y jamás su boca se abre  
con un sí temprano o tarde:

*A la moça bonita, ciquitta y pappigordita,  
Dios me la guarde.*

*A la bieja mocosa, raposa y garrapattosa,  
mal fuego la arde.*

## 2

*Dama ni flaca ni gorda  
de buen medio y buen compás  
con el pípere, pípere, pi,  
con el pípere pi, no le pidas más.*

Si el gusto que apedesemos  
está en manos, boca y pecho,  
y delante un bel genecho  
por cuya flor nos perdemos,  
sobre dos blancos estremos  
el deseo y buen compás:  
*con el pípere, pípere, pi,  
con el pípere pi, no le pidas más.*

Damas de fuerças tan alta  
que en baylar nada le falta  
y en dançar las bajas y alta  
eçede las más maestras,  
y un pre con dos represas,  
al son hace un contrapás:  
*con el pípere, pípere, pi,  
con el pípere pi, no le pidas más.*

Dama que antes da que pida  
y tiene por menos preçio  
tratar a nadie de preçio,  
no hay con quien no se mida;  
dama que presta y combida  
y no lo niega jamás:  
*con el pípere, pípere, pi,  
con el pípere pi, no le pidas más.*

Dama que a tanto se atreve,  
que jugando a la *primera*,  
por jamás *enbide* quiere,  
que mucho punto no lleve,  
y se echa con treynta y nueve  
quando ha descartado el as:  
*con el pípere, pípere, pi,  
con el pípere pi, no le pidas más.*