
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.ª edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

UNA APROXIMACIÓN A «YO ME SOY LA MORENICA» [UPPSALA, XLIV]*

Rosalía Coteló García
Universidade da Coruña

«Yo me soy la morenica» es el íncipit de una composición bien conocida que se incluye en la mayoría de las antologías de lírica tradicional y cuya potencialidad significativa todavía no se ha explotado completamente¹. De su originalidad derivan, como veremos, numerosas posibilidades y sugestivos interrogantes: la excepcionalidad del texto, de la voz femenina que lo vertebraba, de la técnica empleada en su adaptación a *lo divino* o del tratamiento peculiar de temas tradicionales.

En el *Nuevo Corpus* (Frenk, 2003: 911) se da cuenta de nuestra pieza, que hace el número 1360²:

Yo me soy la morenita,
yo me soy la morenía³.

A continuación Frenk remite a las fuentes donde se localiza: una de ellas nos lleva al *Cancionero de Uppsala*, ff. XLv y XLIr (nº 44), mientras que la otra parece una copia

* Buena parte de los materiales de este artículo provienen de un trabajo de investigación tutelado por la profesora Cleofé Tato e inscrito en el marco del Programa de doctorado en Filología Hispánica «El lenguaje natural y el lenguaje artístico en su modalidad literaria y audiovisual» (Departamento de Filología Española e Latina, Universidade da Coruña, bienio 2005-2007).

¹ Algunos de los florilegios que la recogen son: Alín (1968: 553-554), Alín (1991: 268), Alonso y Bleuca (1982: 64-65), Beltrán (1976: 125), Pérez Priego (1990: 131), Sánchez Romeralo (1969: 449) y Frenk (2003: 911). Los dos últimos ofrecen sólo la cabeza de la composición; en los demás se incorpora también la glosa.

² En adelante, cuando remitamos a alguna pieza del *Nuevo Corpus* (Frenk, 2003), consignaremos, entre paréntesis, el número que Frenk le asigna precedido de la indicación NC.

³ No podemos estar seguros de cómo ha procedido Frenk, pues observamos una aparente contradicción, ya que declara haber elegido como versión base «A: *Cancionero de Uppsala*», pero cita los versos de cabeza y los iniciales de la glosa de «B: guardas de *Cancionero de Romances*», de manera que ofrece un cruce de ambas versiones que no corresponde a ninguno de los dos testimonios. Los posibles motivos para este proceder no resultan claros, si bien, en los criterios que comenta en su introducción, formula alguna reflexión que denota la complejidad del problema: «Tratándose de poesía básicamente oral, en la cual no hay una versión que pueda considerarse la primera ni la mejor [...] la elección de una versión para que figure a la cabeza de las demás se hace únicamente por conveniencia práctica, para ahorrar espacio [...]. Una manera privilegiada para elegir el texto base ha sido, por lo tanto, escoger la versión que tenga el mayor número de rasgos en común con las demás [...]. En otros casos se ha atendido a la posible fidelidad de las fuentes a la tradición oral, eligiendo como texto base la versión presumiblemente más cercana a ella; en otros se ha atendido, en cambio, a la fuente más antigua, o bien a la fuente que ha podido consultarse en el original; en otros casos (sin pretender agotar el abanico de posibilidades) lo que ha contado es la coherencia interna de los textos. El texto base siempre es designado, en el apartado Fuentes, con la letra A, y las demás versiones, con las letras subsiguientes [...]» (Frenk, 2003: 25-26).

ocasional, pues se halla en las guardas del *Cancionero de romances* (1550), en un ejemplar custodiado en la Hispanic Society of America. En ambos casos el villancico está acompañado de una glosa, si bien, como veremos, hay diferencias entre las cabezas y glosas de ambos⁴.

En el *Cancionero de Uppsala* el texto figura así⁵:

Yo me soy la morenica,
yo me soy la morená.

Lo moreno, bien mirado
fue la culpa del pecado,
que en mí nunca fue hallado,
ni jamás se hallará

Soy la sin espina rosa,
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.

Si acudimos al *Cancionero de Romances*⁶, localizamos una versión notablemente distinta⁷:

LXXXVI Yo me soy la morenita yo me soy la morena. Cha[n]son en louange de nostre Dame propre a chanter la nueit de noel sur le chant de la belle brunete, en Espaignol.

Yo me soy la morenita
yo me soy la morena.
Yo soy la çarça inflamada
Ardiendo sin ser quemada
ny d'aquel fuego tocada
que a las otras quemara. Yo etc.
Yo soy la estrella del mar
y en my se uino a incarnar
el que vino a reparar

⁴ Para la estructura de nuestra pieza, diferenciamos, por una parte, «la cabeza, estribillo o núcleo inicial (a veces se le llamó refrán y también, villancico)» y, por otra, «un desarrollo estrófico, es decir, una glosa» (Alín, 1991: 27). Consideramos, además, «Yo me soy la morenica» como un villancico con una cabeza de tipo tradicional y una glosa de origen culto, que en este caso incluye citas latinas y referencias cultistas, lo que confirmaría con casi total certeza ese carácter y apoyaría nuestra hipótesis del *contrafactum*. En definitiva, «Yo me soy la morenica» es «a religious villancico» con una cabeza de tipo tradicional pero de la que «the development is obviously *culto*» (Wardropper, 1960: 416).

⁵ Seguimos la versión ofrecida en Mitjana (1980: 32).

⁶ Para esta segunda fuente, véase Rodríguez-Moñino y Brey Mariño (1965-1966, I: 478).

⁷ Se precisa previamente que se trata de «Poesías varias en francés y castellano 1556» y, además, se informa: «Se hallan en las hojas de guardas del ejemplar impreso *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550). Son cuatro en francés y una en español; al fin de esta última y con la misma letra: *Gutierre. 1556*».

lo que adam perdido ha.
 Yo soy la sin espinas rosa
 que salomon canta y glosa
 Nigra sum sed formosa
 y por my se cantara
 Yo soy lilio yo soy rosa
 en quien todo bien reposa
 despiritu santo sposa
 madre de quien hecho me a.
 Soy morena de tal gesto
 qu'entre los angeles puesto
 ny iuntado todo el resto
 otra tal no se hallara.
 Lo que tengo de morena
 son las angustias y pena
 del calice que se ordena
 que my hijo bebera.
 Soy morena muy hermosa
 muy mas linda que la rosa
 virgen madre y hermosa
 del que la vida nos da.
 Yo me soy la morenita
 yo me soy la morena.

En esta variante, la cabeza sustituye la forma en diminutivo «morenica» por su equivalente «morenita» y, además, la glosa se amplía incidiendo en su sentido religioso, en detrimento de la adaptación a lo divino que encontramos en el *Cancionero de Uppsala*, que mantiene vivo el sentido del conflicto profano de la morena; las referencias al *Cantar de los Cantares* también se prolongan, extendiendo la imagen de la rosa de Sarón al *lilio* («Yo soy lilio yo soy rosa»), en relación con «Yo soy la rosa de Sarón / y el lirio de los valles» (*Cant.* 2.1). El canto a la Virgen, a su hijo, al sacrificio y a la pena que ello conlleva vinculan este texto con otros de cariz más marcadamente mariano y laudatorio. En lo que concierne a la rúbrica que lo precede, resulta significativa porque entronca explícitamente el poema con el género navideño y, además, nos hace pensar que, en algún momento, suscitó interés para alguien que decide anotarlo con instrucciones precisas sobre su finalidad, lo que nos hablaría de su proceso de difusión⁸.

Esta versión de la Hispanic Society parece una ampliación redundante de la variante que elegimos en este trabajo, que es, sin duda, la versión del texto más conocida y la más intensa poéticamente. Cuenta con el interés añadido de disponer de partitura y estar contenida en un florilegio especialmente relevante, el *Cancionero de Uppsala*, cuya importancia ha sido reconocida unánimemente por la crítica y trasciende su valor literario; como afirman Rafael Beltrán y Estela Pérez Bosch, «no sólo es una joya para la historia de la música, sino también, con las letras de sus 55 villancicos musi-

⁸ Testimonio de la difusión de este texto son también sus adaptaciones posteriores en el plano musical, para canto y vihuela, que recoge Maricarmen Gómez Muntané en su edición del *Cancionero de Uppsala* (2003: 121).

cados, un magnífico testimonio literario, con textos de alta calidad poética, de inestimable valía» (2006: 218). Esta compilación puede considerarse, asimismo, un documento de referencia dentro del género del villancico, pues contiene los primeros de género navideño que conocemos⁹.

El *Cancionero de Uppsala* es un impreso de 1556 que contiene un total de 55 villancicos con su partitura¹⁰. Por lo que concierne a la distribución de los poemas, parecen haber sido ordenados en secciones atendiendo al criterio del número de voces que intervienen en el canto (dos, tres, cuatro y cinco), si bien los villancicos de Navidad semejan tener entidad propia y ocupan una sección específica¹¹. La falta de prólogo y dedicatoria, así como la casi absoluta ausencia de autoría declarada en sus composiciones, dificulta extremadamente el establecimiento de datos seguros en torno a su compilación, creación, intención o difusión¹²; con todo, la génesis de *Uppsala* parece llevarnos a la corte valenciana del duque de Calabria y Germana de Foix, a principios del siglo XVI. Esta vinculación, propuesta por Romeu Figueras y aceptada con posterioridad¹³, se apoya esencialmente en la corrección lingüística de las composiciones catalanas que contiene (Romeu, 1958: 97), en los autores valencianos que pueden vincularse con el cancionero (Romeu, 1958: 97-98), y en la presencia de algunas canciones de «muy arraigada tradición» en Cataluña y Valencia (Romeu, 1958: 85-89).

Muy posiblemente este marco explique el hecho mismo de la inclusión como bloque compacto de un número tan importante de villancicos navideños, tratándose de un cancionero tan breve como el de *Uppsala*, precisamente por el interés del duque de Calabria en este género y el gran esplendor de las fiestas musicales en su corte durante la Epifanía¹⁴. Es este contexto, en definitiva, el que habría servido de génesis para el villancico «Yo me soy la morenica», el cual se integra en la primera de las

⁹ «Aunque el *Cancionero de Uppsala* es de fecha un tanto posterior –mediados del siglo XVI– contiene un grupo de canciones muy importantes que conservan, en su forma, rasgos del antiguo villancico responsorial y coral acompañado de baile. Estas canciones figuran en el número de villancicos de Navidad. Villancicos que, dado su carácter peculiar, tienen también importancia por ser los primeros villancicos de Navidad que conocemos. Hecho muy curioso, ya que, en su última etapa, es el único tipo de villancico que sobrevive hasta nuestros días» (Pope, 2000: 38).

¹⁰ Ahora bien, la «fecha de publicación da [...] una impresión equivocada de la época en la cual el cancionero fue recopilado [...] ya que parece que sus canciones se recogieron entre 1520 y 1530» (Deyermann, 2001: 19).

¹¹ «Si los tonos de canto llano y los polifónicos tienen un claro sentido pedagógico, el hecho de ordenar el repertorio de menor a mayor dificultad técnica, tomando como criterio el número de voces, también parece tenerlo» (Gómez, 2003: 34).

¹² No pretendemos tratar en profundidad estas cuestiones, que, sin embargo, apuntan a la necesidad de estudiar con detenimiento el posible proceso de compilación de este cancionero.

¹³ Así Frenk declara: «El *Cancionero de Uppsala*, que, como ha demostrado Romeu Figueras (1958), contiene una muestra de lo que se cantaba en la corte valenciana del duque de Calabria» (Frenk, 2006, «Música y poesía en el Renacimiento Español (1490-1560)»: 184). También Alatorre acepta esta idea: «Constituye el más sonriente, el más duradero, el más diáfano testimonio de la gracia y el *élan* vital de la corte de Valencia en el segundo cuarto del siglo XVI» (2000: vii).

¹⁴ «Por lo que respecta al género navideño, tan bien representado en el Cancionero, recordemos la inefable tradición familiar del Duque, sobre su ascendencia materna, el gran esplendor de las fiestas musicales en su corte el día de la Epifanía, y el abundante uso del género en Valencia, del que dan testimonios las piezas del ciclo debidas a Juan Fernández y a Juan Timoneda» (Romeu, 1958: 97).

dos secciones que el índice señala como destinadas a villancicos de Navidad (con la indicación «a tres bozes»), que ocupa los folios XXXII-XLI¹⁵.

Si nos ocupamos ahora del análisis del texto, conviene señalar, en primer lugar, que «Yo me soy la morenica» puede entenderse como una adaptación a *lo divino* de un villancico profano que trataría el tema de la *morena*, una niña que confirma con orgullo su condición de morena como respuesta al prejuicio sobre el color de su tez, y se erige, de esta forma, en principal defensora de su belleza y de su virtud; así lo ha entendido gran parte de la crítica¹⁶. Frenk da un paso más y lo identifica, desde la perspectiva que también nosotros adoptamos, como un *contrafactum* con «glosa a lo divino»¹⁷. Consideramos, así, que del tópico de la morena y del discurso de autoelogio profano se pasa al de una Virgen morena que, como veremos, debe afirmar su condición esencial y perpetua de virgen. Lo excepcional del villancico es, de este modo, el cambio expresivo de un terreno mundano a un ámbito divino en el que el problema se magnifica, al tiempo que se magnifica también el nivel retórico del discurso de defensa y el nivel simbólico del sentido del texto, y es un salto, a la vez, desde una tradición de enorme difusión a un texto insólito en su género.

Según nuestra propuesta, los dos versos iniciales de «Yo me soy la morenica» serían la referencia al texto original: un villancico profano que no hemos podido encontrar ni en forma de cabeza de villancico autónoma, ni con una glosa profana¹⁸. Esta carencia, no obstante, no es algo infrecuente en el ámbito de los *contrafacta*, pues, como indica Wardropper, muchos de los primeros versos citados «corresponden a poemas conservados en los cancioneros profanos, permitiéndonos la confrontación de los dos textos. A veces, sin embargo, las indagaciones más extensas no dan con el original profano» (1958: 136-137).

Para los poetas que se proponían versionar mudanzas de esos antiguos textos, «lo mismo daba glosar un villancico ajeno a lo humano o a lo divino. El punto de arranque, la cabeza, no era más que un pretexto para la invención original» (Wardropper, 1958: 184)¹⁹. Ahora bien, en el caso de «Yo me soy la morenica», la cabeza se integra en el todo y se persigue la continuidad simbólica y significativa entre el conflicto profano de la morena y la aparente paradoja de la Virgen negra. Los dos versos iniciales de la composición establecen, de esta forma, el posible «tono» al que

¹⁵ La segunda sección, mucho más breve, contiene tan sólo dos textos y no se percibe con claridad la razón que ha llevado a diferenciar ambos apartados en el índice.

¹⁶ Véanse, entre otros, los trabajos de Olinger (1985), Wardropper (1960), Gitlitz (1975) y Frenk (2006, «La canción popular femenina en el Siglo de Oro»), que advertían ya del sentido religioso del texto.

¹⁷ «En el Siglo de Oro se conocía bien el valor simbólico del color moreno: “Lo moreno, bien mirado, / fue la culpa del pecado...” dice la *glosa a lo divino* de “Yo me soy la morenica, / yo me soy la morená” (NC 1360)» (Frenk, 2006, «La canción popular femenina en el Siglo de Oro»: 370); la cursiva es nuestra.

¹⁸ De las versiones a lo divino, la forma métrica que más se divinizaba era el villancico, y la cabeza era generalmente tradicional, «una reliquia de la poesía lírica popular que, anterior a la imprenta y al interés renacentista por las cosas del pueblo, llegó a los siglos XV y XVI por tradición oral» Wardropper (1958: 184).

¹⁹ «Lo habitual era servirse de, como dice Sebastián de Horozco en su *Cancionero*, “cantares viejos”» (Wardropper, 1958: 156) y de la melodía también, según se deduce de que «Visto que en el s. XVI no se componían melodías sencillas, capaces de ser cantadas por la gente sin cultura musical, se recurría habitualmente a los cancioneros musicales antiguos, de la época de los Reyes Católicos [...] para encontrar una melodía sencilla que se ajustara a un villancico religioso» (1958: 203).

debía cantarse²⁰, pero también el tópico y la corriente temática en la que se enmarca todo el texto.

Atendiendo a la formulación lingüística de los dos primeros versos, Olinger apunta correctamente el valor enfático que tiene el artículo determinado («*la morenica / la morená*»);²¹ en nuestra opinión, habría aún un sentido añadido, el que vincula la suma de determinante y sustantivo a una conversión de un nombre común en nombre propio: del mismo modo que existe «La Moreneta», existen Vírgenes negras con el sobrenombre de «La Morenica»²². Esto implicaría que quizás el villancico profano, si hubiese existido, sería «Yo me soy morenica / yo me soy morená», y que tal vez la cabeza del villancico también se haya versionado a lo divino mediante la adición del artículo determinado²³.

Por otro lado, el hecho de que estos versos (que además se repiten como estribillo a lo largo de toda la glosa) incluyan por duplicado un término alusivo a lo moreno, con dos marcas enfáticas de afectividad (el diminutivo en *-ica* y la forma aguda), situaría de forma intencionada el texto en la tradición de las canciones de la niña morena, una corriente que puede ser objeto de dos interpretaciones simultáneas y no excluyentes: «una de ellas es la lectura literal de los textos, de la que se desprende que el color moreno es consecuencia de las labores de la mujer campesina» (que entronca ya con el *nigra sum sed formosa* del *Cantar de los Cantares*); la otra es «la que nos presenta al sol y al viento como símbolos, del principio masculino, de la pasión sexual» (Masera, 2001: 107). Desde esta perspectiva, y desde la mirada prejuiciosa de la sociedad²⁴, la moral y la religión, que sobre su tez sienten estas morenas, el color oscuro es «the consequence of sin» (Olinger, 1985: 161)²⁵; el cambio de color se debe,

²⁰ A lo largo del s. XVI, «es raro el pliego de romances o coplas en que no aparece alguno con la indicación “Para cantar al tono de...”, indicación que acaba por desaparecer o sustituirse encabezando la composición original con el villancico, más o menos alterado, que ha de imponerle el tono» (Wardropper, 1958: 186-187).

²¹ «She calls herself “la morenica”, “la morená”. The definite article *la* plays an important role in her assertion, making the estribillo a statement of identity rather than a description. [...] If the article were indefinite, “una”, she would be identifying herself with a group of *morenas*: I am one of them. But the article is definite: I am the *morena*, as though all the many *morenas* of the tradition have coalesced into one, an archetypal *morena*» (Olinger 1985: 160). De todas formas, aun cuando Olinger no percibe que el artículo definido puede relacionarse con un título o sobrenombre de una virgen negra, sí identifica el sentido «a lo divino» del texto: «Yo me soy la morenica [...] can be understood to refer to the virgin mother of God, especially the gloss. The estribillo of that poem alone, however, connotes an infinity of possible associations, while the gloss, of later ilk, directs the meaning of the estribillo toward the Virgin Mary» (1985: 162).

²² En la parte final de nuestro estudio nos referiremos a algunas de las Vírgenes negras de más importante culto en España en la actualidad.

²³ Somos conscientes de que nuestra propuesta convierte el octosílabo en heptasílabo, un metro no tan habitual como aquel, pero que no falta tampoco en los esquemas silábicos del villancico de dos versos (Sánchez Romeralo, 1969: 137-138). De aceptar esta idea, habría que escribir «Yo me soy La Morenica, / yo me soy La Morená».

²⁴ «A woman must find a husband, but that becomes more difficult for a *morena* than for a *blanca*. The stigma is social, not moral» (Olinger, 1985: 19).

²⁵ Otro posible sentido para la morenidad: «The *morena* [...] feels that she is associated by the color of her skin with the Moorish indiel, and perhaps tainted with his blood [...] Furthermore, in a world where black and white symbolize evil and good, she is somehow morally infected by her color» (Wardropper, 1960: 415).

pues, a la experiencia amorosa, y el discurso de autoelogio es, en realidad, un discurso de autodefensa. En nuestra glosa se exponen con claridad estos elementos, propios del tópico de la morena²⁶, desde «Lo moreno, bien mirado / fue la culpa del pecado / que en mí nunca fue hallado / ni jamás se hallará» hasta el propio «*nigra sum sed formosa*», pero aquí se utilizan para incidir en la pureza de la Virgen, negando y superando su sentido tradicional.

La cabeza del villancico ofrece, por tanto, la pauta temática; a la glosa corresponde ejecutar la divinización²⁷, orientando el tópico profano y tradicional hacia una vertiente laudatoria, inscrita en la corriente del culto mariano y expresada en términos simbólicos y referencias cultistas que se sirven, como autoridad fundamental, del *Cantar de los Cantares*. Los estudiosos, al hablar de las versiones a lo divino de poesía musicalada, suelen englobar, «junto a los *contrafacta* en sentido estricto, los poemas religiosos que utilizan sin cambiarlo un cantarcillo profano, confiriéndole intención religiosa a través de la glosa, o sea, de las estrofas que desarrollan ese cantarcillo» (Frenk, 2006c: 97); la idea de glosar a lo divino implica, así, trasladar el original, construido bajo las reglas y medidas de lo mundano, a un nivel trascendente. Esta traslación tiene sus raíces, en definitiva, en la interpretación de la religiosidad a través del sentimiento amoroso, ya que, «por carecer de vocablos que distingan las variedades del amor los idiomas vernáculos de Europa imponen en sus pueblos una manera metafórica de concebir la divinidad»; esto último nos interesa especialmente para nuestro texto, puesto que tal uso «arranca tradicionalmente del *Cantar de los Cantares*, poema erótico cuya inclusión en el canon de las divinas Escrituras se justifica interpretándolo ‘místicamente’, es decir, a lo divino» (Wardropper, 1958: 66).

Precisamente es en el *Cantar de los Cantares* en el que se sustenta la argumentación de la «autodefensa» de «Yo me soy la morenica» y, en síntesis, en la consigna *nigra sum sed formosa*, que aglutina a su vez cuatro motivos recurrentes en la tradición del autoelogio de la morena (Gitlitz, 1975: 510): la mujer es morena o negra, pero es hermosa; no debería ser despreciada por su morenidad; en realidad no es morena por su naturaleza²⁸, sino por el efecto del sol en su piel, y se ha convertido en morena por su trabajo en el campo, que la ha expuesto al sol. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que la voz femenina de nuestro texto ha sido morena siempre, y precisamente esta es su justificación central: el color oscuro de su tez no es consecuencia de la pasión amorosa («el pecado que en mí nunca fue hallado»), pues su tonalidad morena es esencial y propia de su identidad («yo me soy la morenica»), del mismo modo que la virginidad la define como icono: «soy la sin espina rosa»²⁹. Esta

²⁶ «According to context and language, a girl may be dubbed ‘dark’ on the basis of hair, skin, eye colour, or any combination of these. However, far more important than physiology are the social and sexual-psychological traits of dark girls, who, like *moras*, are imagined as inevitably more available sexually than their fairer sisters, with whom they are always implicitly or explicitly contrasted» (Vasvári, 1999: 41).

²⁷ Aunque, como hemos visto, el artículo determinado de «la morenica» puede suponer ya una divinización en la cabeza del texto (véase *supra* nota 21).

²⁸ «Su color blanco original era una prenda querida (análoga a su virtud/virginidad) que desafortunadamente se ha perdido» (Gitlitz, 1975: 510).

²⁹ Comenta Deyermond que en esta composición «la rosa es bíblica» y que la «*rosa sine spina* [...] es uno de los epítetos tradicionales de la Virgen (como *stella maris*), pero que tiene su origen en las canciones

última alusión conecta, de hecho, con otro de los conceptos simbólicos que marcan el desarrollo del *contrafactum* de la glosa (Olinger, 1985: 22), pues la rosa y la morena funcionan como tópicos equivalentes en su relación con la experiencia amorosa, simbolizada habitualmente en el viento y en la acción de arder o quemarse, o, cuando estas imágenes se reúnen, en el movimiento de un aire que abrasa (Olinger, 1985: 163-167). Ahora bien, en «Yo me soy la morenica» se nos ofrece no sólo la evocación de la «rosa sin espinas» de Sarón³⁰, sino, además, la imagen bíblica de «la mata inflamada / ardiendo sin ser quemada», que, en su aplicación simbólica de fuego como pasión amorosa, reafirma su condición de virgen: «ni de aquel fuego tocada / que a los otros tocará», de modo que lo extraordinario del milagro la sublima, la distingue de lo mundano y refuta cualquier duda sobre su virtud³¹.

Por lo que se refiere a la elección de la modalidad discursiva, este aspecto es, por encima de temas o conceptos simbólicos, el que determina lo extraordinario y brillante del texto: la figuración de que la Virgen hable, cante su propia hermosura y dirija por sí misma su defensa de virtud. Pero, aunque esta modalidad pueda resultar sorprendente, no es, sin embargo, un caso único: en el *Nuevo Corpus* (Frenk, 2003) encontramos varias muestras de composiciones en las que es la Virgen María la que habla, especialmente en versiones a lo divino de villancicos populares, y observamos, además, cómo se expresa también en términos de autoalabanza³²; así sucede, por ejemplo, en (NC 123) «Soy hermosa / y agraciada / más que esmeralda y rrubí, / llámanme Virgen Sagrada, / madre del rrey que parí». Otras composiciones coinciden incluso con nuestro texto en aunar las dos perspectivas que hemos considerado: la protagonista es una Virgen negra que además habla con su propia voz, en un discurso de autoalabanza: (NC 1362) «Cuando el sol se hacía / era yo morenica, / y antes que el sol fuera / era yo morena» y (NC 1363) «Morenica me adoran / cielos y tierra, / que del sol de mis brazos / estoy morena»³³.

Esta modalidad proviene, en realidad, de la corriente tradicional originaria del texto, en la que las «morenas» se erigen en protagonistas de su propio discurso. Si según Lorenzo Gradín la intención poética sería llamar la atención sobre su propia belleza

eróticas hebreas que confluyen en el *Cantar de los Cantares*» (2001: 27). Recuérdese que en la otra versión de este villancico en la glosa se decía «Yo soy la estrella del mar» (*stella maris*).

³⁰ En el *Nuevo Corpus* (Frenk, 2003) encontramos, además, otros ejemplos, fuera del ámbito religioso, donde la «esquina» y la «zarza» se usan como símbolos de lo sexual: (NC 1650) «¡Ay, mezquina, / que se me hincó un espina! / ¡Desdichada, que temo quedar preñada!»; (NC 1651) «-Dezid, hija garrida, / ¿quién os manchó la camisa? / Madre, las moras del çarçal. / -Mentir, hija, mas no tanto, / que no pica la çarça tan alto»; (NC 731) «Más prende amor que la zarza, / más prende y más mata».

³¹ Como señala Gornall, en referencia a este villancico, «as the Virgin, she must be disassociated from any unsuitably figurative connotation of *quemada*» (1986: 152). Para un estudio más amplio del tópico de la morenidad –sobre el que existe una amplia bibliografía– y de sus connotaciones literarias, pueden consultarse Gornall (1987: 39-43) y (2001: 127-131), así como los trabajos de Wardropper (1960: 415-421) y Gitlitz (1975: 509-515). Agradecemos a la profesora Jane Whetnall las indicaciones bibliográficas que nos ha facilitado sobre este tema.

³² Como la autodefensa se relaciona no sólo con el tema de la morenica sino a menudo también con el motivo de la malcasada, también existen, en este sentido, ejemplos de versiones a lo divino en que la malcasada es la Virgen María, ensalzada como la de más terrible fortuna: (NC 225) «De las mal casadas / yo soy la una / mi culpa lo causa, / no mi fortuna».

³³ Nótese que en estos últimos casos la morenidad se asocia a un «sol» que se identifica con Jesús.

para resaltar su femineidad (1990: 156), Masera considera además que «el autoelogio de la muchacha responde al asombro de su propia sensualidad. Es decir, no sólo lo hace para demostrar que es madura sexualmente sino como un autoerotismo que culmina en la llamada del otro, como una autoconciencia de su capacidad de dar placer y obtenerlo» (2001: 80)³⁴. Aplicado a la Virgen, estas implicaciones son evidentemente anuladas, y es interesante contrastar cómo lo que en una versión profana del tópico se presenta siempre como un canto vital, sensorial y vibrante, en nuestro texto el *contrafactum* invierte los términos: aunque mantiene el canto a la belleza, la admiración se sustenta precisamente en el carácter puro de la Virgen. De nuevo, los conceptos de sentimiento amoroso y adoración se confunden en la ambigua concepción de amor y culto de la época.

Finalmente, convendría plantear un interrogante en torno a la posible identidad de La Morenica de este villancico, esto es, a qué virgen negra puede aludir esta pieza. Es probablemente la incógnita más difícil de resolver sobre nuestro texto³⁵, dada la escasa información de que disponemos acerca de la composición o difusión del mismo, y las numerosas vírgenes negras de reconocido culto en España: Santa María del Carlet y Nostra Senyora del Carme, en Valencia; La Virgen de las Virtudes o La Morenica, en Villena, Alicante; o la famosa Virgen de Montserrat, la «Moreneta»³⁶, en Barcelona, son sólo algunos ejemplos, como lo es la extremeña Virgen de Guadalupe, cuyo culto se remonta a los siglos XI y XII³⁷. Sin embargo, el culto y la propia existencia de Vírgenes negras parece ser, aún en la actualidad, un tema fluctuante entre lo histórico, lo esotérico y lo exaltado. Pero es también un campo sugerente, y quizás sea precisamente esta una de las razones que propician la excepcionalidad de este villancico³⁸.

³⁴ Además de los trabajos citados, para un acercamiento más profundo a los aspectos relacionados con la voz femenina en la canción tradicional (que en este artículo no pretendemos), remitimos, entre otros, a los estudios de Lorenzo (1997: 13-82), Masera (1993: 105-113), Cuesta (1999: 11-31), Blay (2000: 9-26) o Frenk (2006d: 373-383).

³⁵ Otra incógnita en torno a «Yo me soy la morenica» es su posible autoría; únicamente Maricarmen Gómez Muntané (2003: 36) ha sugerido un nombre en este sentido, el del compositor Bartolomé Cárceres, de quien se conservan en el *Cancionero Musical de Gandía* dos piezas que encuentran similitudes con «Falalalanera» (nº 33) y «Soleta so jo ací» (nº 23) del *Cancionero de Uppsala*: en ambos casos la partitura es semejante, pero los textos se han adaptado a lo divino. En lo que respecta a nuestra composición, Gómez Muntané (2003: 38) la relaciona con «la canción que Cárceres hace cantar a un gascón en su ensalada *La Trulla*»; esta investigadora ofrece otra bibliografía sobre el compositor.

³⁶ Pérez Priego considera que la glosa de nuestro villancico es «una moderna reelaboración a lo divino puesta en boca de la propia Virgen –seguramente la de Montserrat–» (1990: 131). La localización en el oriente peninsular de esta figura mariana casa bien con la génesis del *Cancionero de Uppsala*; sin embargo, como hemos mencionado, hay en esa misma zona otras Vírgenes negras que no pueden descartarse para una posible atribución de la identidad de nuestra «morenica».

³⁷ Para un estudio más amplio sobre esta Virgen y su culto, puede consultarse Crémoux (2001).

³⁸ El *Nuevo Corpus* (Frenk, 2003) ofrece algunos ejemplos de textos que cantan a Vírgenes negras, como (NC 1352): «Que si linda es la zarzamora, / más linda es Nuestra Señora. / Que si linda es la zarzamora / de vuestra zarza, Francisco, ...» o las composiciones laudatorias a la Virgen de la Cabeza, también negra, como (NC 1354): «La Virgen de la Cabeza / ¡quién como ella!» o (NC 1355): «Del color de hoja – regalo / de la azucena / lleva el manto la Virgen/ regalo de la Cabeza. / ¡Que andar, andar,/ morená, por el aire, / que y andar, andar, / morenita, andar!». Finalmente, presentamos dos casos que en la antología de Frenk (2003) no se adscriben a una temática religiosa, pero que a nuestro juicio sí ofrecen esta interpretación. Uno es (NC 266): «La que me abrasó mi fe / sin tocarme en el vestido / la morená, morenica fue, / la morená,

El estudio de «Yo me soy la morenica» no queda agotado con nuestro trabajo: es este un texto de excepcional riqueza y, en consecuencia, nuestra reflexión no puede ser más que un acercamiento inicial a la interpretación de su significado. Con todo, creemos haber ahondado en algunos de los rasgos esenciales de la composición, especialmente al analizar el texto como un *contrafactum* y valorar las sugestivas implicaciones que de este se derivan, como lo insólito de un discurso de autoalabanza y autodefensa en boca de la Virgen o las posibilidades significativas de emplear el complejo motivo de la morenidad en el ámbito de lo divino.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, A.: «El cancionero de Uppsala», en *Cancionero de Uppsala*, México, El Colegio de México, 2000, pp. i-x.
- Alín, J. M.: *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
- : *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
- Alonso, D. y Bleuca, J. M.: *Antología de la poesía española lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1982.
- Anglés, H.: *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1941.
- Beltrán, R. y Pérez Bosch, E.: «“Si amores me han de matar...”: literatura y poesía amorosa en la corte de Germana de Foix», en *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 217-234.
- Beltrán, V.: *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Arbolí, 1976.
- Blay Manzanera, V.: «El varón que finge voz de mujer en las composiciones de cancionero», en L. M. Haywood (ed.), *Cultural contexts / Female voices*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary Westfield College (Papers of the MHRS 27), 2000, pp. 9-26.
- Crémoux, F.: *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVI^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- Cuesta Torre, M. L.: «El tema lírico de la autoalabanza femenina», *Estudios humanísticos. Filología*, 21, 1999, pp. 11-31.
- Deyermond, A.: «Las imágenes populares en cancioneros musicales», en C. Alvar *et alii* (eds.), *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 17-30.
- Frenk Alatorre, M.: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica S. XV a XVII*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.
- : «Música y poesía en el Renacimiento Español (1490-1560)», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económico, 2006, pp. 176-187.
- : «La canción popular femenina en el Siglo de Oro», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económico, 2006, pp. 353-372.
- : «Lírica tradicional a lo divino», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económico, 2006, pp. 97-108.
- : «Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económico, 2006, pp. 373-386.
- Gitlitz, D. M.: «Las canciones populares de la morenidad y el *Cantar de los cantares*», *Romance Notes*, 16, 1975, pp. 509-515.

morenica á sido» y el otro, (NC 99B): «¡Ay, qué linda soys, María! / ¡Ay, cómo soys linda! / ¡Ay, qué linda soys, morena! / ¡Y cómo que sos buena!».

- Gómez Muntaner, M. (ed.): *El Cancionero de Uppsala*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- Gornall, J.: «“Por el río de amor, madre”: An Aspect of the *Morenita*», *Journal of Hispanic Philology*, 10, 1986, pp. 151-160.
- : «The White Paternoster and a Spanish Traditional Lyric», *Romance Notes*, 28, 1, 1987, pp. 39-43.
- : «*Velos negros* and *blancas* vs. *morenas*: A Motif Subverted?», *La Corónica*, 30, 1, 2001, pp. 127-131.
- Lama de la Cruz, V. (ed.): *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- Lorenzo Gradín, P.: *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- : «Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1997, vol. 4, pp. 13-82.
- Masera, M.: «“Yo, mi madre, yo, que la flor de la villa me so”: La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica», en C. Company, A. González, L. von der Walde y C. Abellán (eds.), *Voces de la Edad Media, Actas de las III Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Publicaciones de Medievalia, 6), 1993, pp. 105-113.
- : «*Que non dormiré sola, non*»: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, Barcelona, Azul, 2001.
- Mitjana, R. (ed.): *Cancionero de Uppsala: cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI ahora de nuevo publicadas*, Madrid, Clásicos El Árbol, 1980.
- Olinger, P.: *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1985.
- Pérez Priego, M. A. (ed.): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990.
- Pope, I.: «El villancico polifónico», en *Cancionero de Uppsala*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 13-43.
- Querol, L.: «La poesía del Cancionero de Uppsala», *Anales de la Universidad de Valencia*, 74, 1929-1930, pp. 63-169.
- Riosalido, J. (ed.): *El cancionero de Uppsala*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Emilianio Escolar Editor, 1983.
- Rodríguez-Moñino, A. y Brey Mariño, M.: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966.
- Romeu Figueras, J.: «Mateo Flecha en Viejo, la corte literario musical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Uppsala», *Anuario musical*, 13, 1958, pp. 25-101.
- Sánchez Romeralo, A.: *El villancico. Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969.
- Vasvári, L. O.: *The Heterotextual Body of the «Mora Morilla»*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary of Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 12), 1999.
- Wardropper, B.: *Historia de la poesía lírica a lo divino*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- : «The Colour Problem in Spanish Traditional Poetry», *Modern Language Notes*, 75, 1960, pp. 415-421.