

DE LOS CANCIONEROS MEDIEVALES A LOS "TABLAOS" DEL SIGLO XX. UNA TRAYECTORIA DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA Y SUS REPERCUSIONES EN LA ARGENTINA.

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Resumen

Las inquietudes éticas y estéticas del siglo XIX generaron una fuerte corriente de recuperación de las tradiciones poéticas españolas. Dicha corriente, que prolongó su vigencia hasta ya bien entrado el siglo XX, fructificó en distintos tipos de expresiones líricas. Entre ellas, se destacan las de poetas consagrados como Federico García Lorca o Rafael Alberti. Pero también hay que considerar como una de sus consecuencias, una fecunda repercusión en el mundo popular de "la copla" o "canción española". En el presente trabajo se comparan poesías del Cancionero de Baena con canciones populares andaluzas del siglo XX, y se analiza el aporte de Rafael de León, poeta de la Generación del 27 y autor de cerca de 8.000 coplas de gran éxito popular. Asimismo, se revisa la fuerte presencia de la canción española en la Argentina durante las décadas centrales del siglo XX y testimonios de su influencia.

Palabras clave: Cancionero de Baena- Alabanza a ciudades- Rafael de León-"La copla" española del siglo XX.

Abstract

The nineteenth century ethical and esthetical interests resulted in a recuperation of Spanish traditional poetry. This tendency lasted until the twentieth century and produced different kinds of lyrical expressions. These include the works of remarkable poets such as Federico García Lorca and Rafael Alberti. Yet another consequence is the popular repercussion of *la copla* or "Spanish song". This paper compares some poems from the *Cancionero de Baena* with some twentieth century Andalusian popular songs and analyses the legacy of Rafael de León, a poet of the 1927 Generation who created around 8000 successful *coplas*. Furthermore, the paper revises the strong presence of the Spanish song in Argentina, during the middle decades of the past century, as well as the testimonies of its influence.

Key words: *Cancionero de Baena*. Praise of cities. Rafael de León. Twentieth century Spanish *copla*.

* * *

La trayectoria que nos proponemos recorrer implica una distancia temporal más de cinco veces centenaria, una dimensión espacial literalmente “oceánica”, un variopinto corpus de géneros poéticos y una particular mixtura de códigos artísticos cultos y populares. Una primera herramienta que debemos afinar, en consecuencia, es la del uso de aquellas denominaciones que podrían prestarse a una confusión. La más importante de todas es la de ‘copla’. Si nos atenemos al contexto medieval, su significado era el de “combinación métrica o estrofa”.¹ En su *Arte de Poesía* (1496), dice Juan del Encina: “el poeta contempla los géneros de los versos, y de cuántos pies consta cada verso, y el pié de cuántas sílabas.”² Y aclara, más adelante, que a las diversas combinaciones de estas unidades métricas y rítmicas, “comúnmente llamamos *copla*, que quiere decir cópula o ayuntamiento.”³

Estos conceptos de Juan del Encina nos recuerdan, implícitamente, que la composición de ‘coplas’ dependía en el contexto medieval, de saberes técnicos solo posibles en el ámbito de la poesía culta. Únicamente, los grandes poemas, como las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, o aquellos que recogían los *Cancioneros* de las cortes regias y señoriles, podían responder a los exigentes conocimientos y la maestría que requerían los tratamientos armónicos de la medida y el ritmo.

Pero aunque nosotros incursionaremos en temas del siglo XV, cuando utilicemos el término ‘copla’ lo haremos con un sentido diferente. Será de acuerdo con la acepción que designa composiciones breves, de arte menor, que sirven de letra a canciones populares⁴. En este sentido, hablar de “la copla”-generalmente, con artículo-, en el contexto español de los siglos XX y XXI, es referirse a un género de poesía cantada, preferentemente narrativa, con ciertos rasgos distintivos, con un singular arraigo en España que ha repercutido en toda la comunidad hispano hablante. Es solo con esta

¹ Figura como primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

² LÓPEZ ESTRADA, F., 1985:84.

³ LÓPEZ ESTRADA, F., 1985:86.

⁴ Figura como segunda acepción en el DRAE.

acepción que nosotros utilizaremos el término.⁵ Pero también en este caso, se hace necesario introducir ciertas aclaraciones léxicas dado que la denominación del género ha sufrido confusiones con las de otros que se entrelazan con su historia, como la "tonadilla" y el "cuplé". Es preciso, por lo tanto, hacer un breve repaso de los antecedentes.

Los orígenes de "la copla" han sido relacionados con la "tonadilla", composición cantada que se comenzó a ejecutar en el siglo XVIII como prólogo musical de las comedias. Su vigencia se mantuvo, a través de una serie de transformaciones, durante el siglo XIX. Por eso, hay quienes, erróneamente, denominan a las intérpretes actuales de coplas como "tonadilleras" aunque las composiciones que ellas cantan no tienen ya nada que ver con aquellas lejanas precursoras. El otro género que se señala como antecedente es el "couplet", composición de factura sencilla que llegó desde Francia durante la *belle époque*, y que pronto sería hispanizado, adoptado con entusiasmo y castellanizado como "el cuplé". Su ocaso no se produciría hasta ya entrados los años '20. Los había de dos tipos: sentimentales y picarescos. Éstos últimos se consideraban un género ínfimo por su habitual descaro pero ello no impedía que tuvieran un enorme éxito más allá de censuras y condenas. En cuanto a los cuplés sentimentales, encontraron una gran intérprete en Raquel Meller, y se considera que los dos más famosos de su repertorio, *El relicario* y *La violetera*, son los antecedentes directos de las coplas del siglo XX.⁶

En ambos, ya se aprecia una composición más elaborada en letra y música que terminará por reemplazar las simplicidades originarias del cuplé. Y, asimismo, representan las dos modalidades en que se bifurcarán las coplas. Éstas son la narración de una historia que, a pesar de su brevedad, presenta introducción, nudo y desenlace, como *El relicario*, y una exaltación del color local y de tipos populares como en *La violetera*. Para esta modalidad celebratoria, hay quienes han propuesto la denominación de "canción", reservando "copla" para el relato de historias. Pero hoy, el uso ha simplificado y unificado las designaciones, de modo

⁵ El poeta Rafael de León, al que nos referiremos en las páginas siguientes, exponía estas precisiones sobre el género: "Copla es en principio, un tipo de estrofa llamada también cuarteta asonantada (4 octosílabos que riman solo en asonante los pares, con muchas variantes). De la estrofa ha pasado el nombre a la composición y ha llegado a ser sinónimo de canción." "En una copla puede haber un drama, una comedia, todo un trozo de vida, expresándolo en el menor número posible de versos". Citado por ROMÁN, M., 2010: 22.

⁶ ROMÁN, M., 2010: 15-16.

que es corriente utilizar “la copla” para las dos modalidades. También se ha difundido para ambas, la denominación general de “canción española”, y a los dos usos nos atenderemos, indistintamente, en estas páginas, para referirnos tanto a historias como a composiciones celebratorias.⁷

Pero aún es necesario especificar cierta particularidad del género por su estrecha relación con nuestros propósitos. Sucedió que dos cantantes de gran popularidad, Pastora Imperio y Amalia Molina, en las etapas ya tardías del cuplé, introdujeron aires flamencos para cantar a las tierras, las gentes y las costumbres andaluzas.⁸ El protagonismo de Andalucía comenzó a crecer, al punto de distinguirse luego, en el mundo de la copla, un subgénero de ella que se ha llamado, específicamente, “canción andaluza”. Entre sus diversos ritmos, los hay de inequívoca procedencia flamenca, como las “bulerías”, las “farrucas”, las “soleares” o los “tanguillos”. Pero cabe subrayar que las “canciones andaluzas” no pueden confundirse con el “cante flamenco” o “cante jondo” propiamente dicho. Es verdad que famosos intérpretes como Juanito Valderrama y Manolo Caracol llevaron a los “tablaos”, hacia 1942, híbridos de canción y flamenco. Pero, en realidad, se trata siempre de coplas con influencia aflamencada en mayor o menor medida.⁹ Uno de los ritmos más frecuentado por el género es el del pasodoble pero no faltan muchos otros que recogen, en su conjunto, tradiciones musicales de toda España. Así por ejemplo, aparecen el shotis de Madrid o la sardana de Cataluña.¹⁰ Por eso, considero que la denominación de “canción española”, a la que me he referido, resulta apropiada, más allá de polémicas en las que prefiero no entrar porque son de carácter político más que artístico.

Nuestra trayectoria nos hace retroceder, ahora, hasta la Edad Media. En principio, hay que subrayar que la gran poesía de los Siglos de Oro españoles tuvo un destacado prólogo entre los años 1380 y 1520, aproximadamente, cuando el cultivo de la poesía en las cortes castellanas conoció un desarrollo inédito para el momento. Los documentos han recogido la obra de más de setecientos autores, un número que no solo supera el de los poetas de cualquier otro país europeo de la época sino el

⁷ Un ejemplo de la equivalencia que se ha establecido entre estas denominaciones es el título dado por uno de los más reconocidos especialistas en el género, Manuel Román, a su último libro: *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española* (2010).

⁸ ROMÁN, M. 2010: 16-17.

⁹ ROMÁN, M., 2010: 26.

¹⁰ ROMÁN, M., 2010: 23.

del conjunto de alemanes, ingleses y franceses durante aquellos años, según todos los datos que se han podido relevar.¹¹ De los varios *Cancioneros* que conservan estos testimonios poéticos, a nosotros nos interesa el primero de todos, el que recopiló Juan Alfonso de Baena, un poeta converso que fue escribano, copista y quizá bibliotecario de Juan II de Castilla, a quien dedicó una antología con 576 poemas.¹² Este *Cancionero de Baena* ha sido también denominado como *Cancionero de Villasandino*, por ser Alfonso Álvarez de Villasandino el poeta mejor representado, y de algunas de sus obras, precisamente, nos tendremos que ocupar.

Villasandino, que murió, probablemente, hacia 1424, fue lo que puede llamarse un "poeta profesional" pues compuso gran parte de sus poesías por encargo. A éstas pertenece el corpus que veremos inmediatamente. La primera de ellas es la nº 28 del *Cancionero* y lleva la siguiente rúbrica:

“Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por alabança e loores a la redudable çibdat de Sevilla, é presentóla en el cabildo, e fizogela cantar con juglares delante los ofiçiales, e ellos mandáronle dar en aguinando, çient doblas de oro, e dende en delante de cada año por cada cantiga otras çiento.”¹³

El epígrafe de la cantiga siguiente, la nº 29, indica que fue pagada dicha cantidad por los oficiales del Cabildo, y cantada en Navidad con acompañamiento de juglares. Otro tanto rezan los epígrafes de las cantigas 30 y 31. Comenzaremos por leer completa la primera de estas composiciones que, a juzgar por los datos de sus cuatro epígrafes, fueron muy bien recibidas por los representantes de la ciudad.

1. Fuente de grant maravilla
jardín de dulce olor,
morada de emperador,

¹¹ RICO, F., 1979: 296.

¹² Si bien no se recuerda a Juan II, padre de Isabel la Católica, como un buen gobernante, lo que se le ha reconocido es su importante papel de mecenas y su interés por el cultivo de la poesía, que no solo fomentaba en su corte sino que también practicaba él mismo. Los poemas recopilados por Baena pertenecen a 56 poetas de fines del siglo XIV y primeras décadas del siglo XV.

¹³ El nombre gallego de "cantiga" se aplicó en Castilla, como en su región de origen, a toda poesía destinada al canto. Respecto a sus diferentes formas métricas, véase NAVARRO TOMÁS, T., 1972: 66, 92 y 531.

rica, hermosa baxilla;
digan esto por Sevilla
trobadores e poetas
pues que sinos e planetas
lo sostienen sin manzilla.

2. En ella los elementos
-agua, tierra, fuego e aire-
son riquezas e donaire,
viçios e abondamientos.
Loores, ensalçamientos
sean dados, yo lo mando, a
al sancto Rey Don Ferrando
pues ganó tales çimientos.

3. Morar deve en Paraíso
quien guerreando con moros
ganó tan ricos tesoros
e tanta tierra emproviso.
Esta çibdat que deviso
será en el mundo llamada
la muy bien aventurada
a quien Dios bien quiere é quiso

4. Claridat e discreçión,
esfuerço e caballería,
grant limpieza e loçanía
moran en su población;
pues fazer debe mençión
todo el mundo, en verdat,
de tan perfecta çibdat
e de su costelaçion¹⁴.

Una de las primeras características que puede comprobarse tanto en ésta como en las tres cantigas siguientes, es que los elementos elegidos por el poeta para ensalzar a la ciudad provienen de un esquema de la antigua tradición retórica que algunos textos, como los *Excerpta rhetorica* del siglo IV, incluyen en el apartado de *laudibus urbium*.¹⁵ Este esquema, que fue

¹⁴ DUTTON, B. y GONZÁLEZ CUENCA, J., Edición y estudio, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena.*, 1993: 44.

¹⁵ PÉREZ PRIEGO, M. A., 1984:227.

largamente utilizado, recomendaba referirse a los siguientes elementos en las alabanzas a las ciudades:

Fundadores.

Fortificaciones y puertos.

Fecundidad de sus campos y provisión de agua.

Edificios y monumentos.

Hombres famosos.

Costumbres de los habitantes.

En la cantiga citada, encontramos estos dos últimos aspectos del modelo porque Villasandino ensalza al más famoso de los héroes cristianos de la ciudad, Fernando III de Castilla, el Santo, que reconquistó Sevilla en 1248 y dedica la última estrofa a elogiar las costumbres de su población.¹⁶

Los fundadores aparecerán en la primera estrofa de la cantiga siguiente, la nº 29.¹⁷ Ello implica que el poeta se remonte a la época clásica pues reúne al fundador mitológico, Hércules, con Julio César, quien elevó a Sevilla a cabecera de la provincia romana de la Bética. Véase en esta evocación, un curioso giro, propio de las osadas hipérboles religiosas del siglo XV, cuando Villasandino pide la salvación para el mítico héroe pagano por haber fundado Sevilla.

1. Hércoles que edificó
la çibdat muy poderosa,
su alma sea gozosa
que tal çibdat ordenó;
por Sevilla demostró
en su muy alto saber
que se avié de noblezer
por Julio que la pobló.

A continuación incluye la recomendada mención de las aguas cuando alude al Guadalquivir, y la entrelaza con nuevos elogios a los habitantes, Pero con un cambio de perspectiva porque si en la cantiga anterior loaba la

¹⁶ Fernando III fue enterrado en el Alcázar de la ciudad, con una lápida en latín, castellano, árabe y hebreo porque se lo recordaba como el rey que supo gobernar para las tres religiones.

¹⁷ DUTTON, B., GONZÁLEZ CUENCA, J., 1993: 45.

sabiduría¹⁸ y los valores caballerescos- “Claridat e discreción,/esfuërço e caballería”- , en la segunda se refiere al amor cortés:

2[...]
Viçio, e prez e amorío,
lealtança e lindo amor;
siempre vive sin pavor
riberas del su grant río.

En la tercera cantiga, la nº 30, hay un significativo cambio de tono porque el poeta se dirige directamente a la ciudad, y lo hace como si fuera una mujer seductora que, de acuerdo con la herencia codificada del amor cortés, mejora espiritualmente a sus enamorados.¹⁹

1. De grant tempo fasta agora
muchas gentes por fazaña
vos alaban por señora
de las çibdades de España.
Sevilla gentil, extraña,
do toda limpieza mora,
quien de vos se enamora
non tiene embidia nin saña.²⁰

Aparecen luego nuevos rasgos de los recomendados por el modelo retórico, como la fertilidad de las tierras, el puerto y el más importante de sus edificios, el alcázar, mientras se reiteran las alabanzas a los habitantes desde la perspectiva de los valores del amor cortés y se suman, además, elogios a las mujeres.

¹⁸ Sevilla se enorgullecía de haber sido en el siglo VII, la sede episcopal de San Isidoro, uno de los intelectuales más relevantes de la Europa medieval, autor del gran compendio de los saberes de aquel período, conocido como *Etimologías*. Además, Alfonso X, el Sabio, había instituido en 1254, los *Estudios en latín y árabe*, que fueron embrión de la Universidad fundada en 1505.

¹⁹ Dante, por ejemplo, sostiene en *La Vita Nova* : “XI. Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza della mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiama di caritate, la quale mi facea perdonare a chiunque m’avesse offeso.” (“Cuando la encontraba, con la esperanza de su maravilloso saludo, no solo me olvidaba de todos mis enemigos sino que una llama de caridad hacía me perdonar a todo el que me hubiese ofendido.”) ALIGHIERI, D., 1911:569.

²⁰ DUTTON, B., GONZÁLEZ CUENCA, J., 1993: 46.

3.[...]
ricas huertas, lindos prados,
puerto por do enriqueçistes.
Criastes é mantuvistes
ricos omnes ensalçados,
[...]

4. Vuestro alcáçar es llamado
vergel de muy grant folgança,
donde Amor fue coronado
e floresçe su alabança.
Biven so vuestra amparança
dueñas de grant prez loado,
donzellas de alto estado,
fermosura sin errança.

La cuarta y última cantiga, la nº 31, se distingue claramente de las anteriores porque deja de lado los aspectos descriptivos de la ciudad para declarar, en un tono absolutamente personal, el amor por Sevilla. Reaparece el consabido elogio a los habitantes pero esta vez está dedicado en exclusividad a las mujeres. Además, figura una cantiga nº 31 bis, posiblemente, una 'desfecha' de la anterior²¹ donde se introduce la figura de una bella mora de quien el "yo lírico" confiesa haberse enamorado.

1.Linda sin comparación,
claridat é luz de España,
plazer e consolaçion,
briosa çibdat estraña,
[...]

3.Desque de vos me partí
fasta agora que vos veo,
bien vos juro que non vi
vuestra equal en asseo;
mientra mas miro e oteo
vuestras dueñas e donzellas,
resplandor nin luz de estrellas

²¹ Poema breve, generalmente en octosílabos o hexasílabos, con forma de villancico, canción o copla, que sirve como conclusión a un romance, cantiga o canción. Suele presentar mayor contenido lírico que el poema que lo precede.

non es tal, segunt yo creo.

31 bis

3. Lynda rosa muy suave
vi plantada en un vergel,
puesta so secreta llave
de la liña de Izmael:
maguer sea cosa grave,
con todo mi coraçón
la resçibo por señora.
[...]

6.[...]
Yo pornía en condiçión
la mi alma pecadora.

Para comprender la inclusión de esta referencia amorosa, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que cuando Villasandino compone su cantiga aunque la Reconquista no estaba concluida, había avanzado significativamente, y en el caso particular de Sevilla, ya habían transcurrido casi doscientos años desde que la recuperara Fernando III. Por lo tanto, la ciudad vivía un proceso que suele repetirse en esas situaciones en las que el enemigo de antaño, al perder peligrosidad, se transforma en un “otro” atractivo por sus diferencias. Un segundo aspecto a considerar es que la actitud del “yo lírico”, dispuesto a condenarse con tal de conquistar el amor de la mora, corresponde al recurso retórico conocido como “hipérbole sagrada” del amor, muy frecuente en los *Cancioneros* de la época, que consistía en declarar que la pasión amorosa podía ser tan fuerte como la religiosidad.²²

En definitiva, puede deducirse de la lectura de las cuatro cantigas, que Villasandino fue seleccionando para cada una, diversos elementos de los que recomendaba el antiguo modelo retórico. No es nada extraño que fuera bien conocido por un autor profesional como él, que se destacó, además, entre los que trabajaron en las cortes regias de Castilla. Pero, asimismo, se comprueba que supo ir entreverando aquella preceptiva varias veces secular con aspectos propios de su contexto cultural. Estos son las referencias a la

²² El condestable Álvaro de Luna, por ejemplo, declara en una canción de alabanza a su dama: “Si Dios nuestro Salvador,/ oviera de tomar amiga/ fuera mi competidor.” Y manifiesta que, en tal caso, no dudaría en batirse con Él. (DUTTON, B., GONZÁLEZ CUENCA, j., 1993: 824).

astrología que estructuran la primera cantiga, el fuerte protagonismo que irán cobrando en las otras tres los códigos líricos del amor cortés²³, la identificación de la ciudad con una mujer seductora en la tercera composición²⁴, y la confluencia de circunstancias históricas y convenciones poéticas que la figura de la amada mora refleja en la cuarta. Además de estas diferentes combinaciones de elementos de la tradición retórica con aspectos sustanciales del contexto cultural del poeta, no hay que dejar de subrayar ese cambio de tono que va virando, a través de las cuatro cantigas, desde las descripciones de aspectos urbanos hacia una confesión de los sentimientos del “yo” lírico. La lograda fusión de todas estas características otorga al corpus una vivacidad y variedad que hace olvidar que se trata de poesía de circunstancias, muy bien pagada, como consta en los epígrafes. Pero en el caso concreto de Sevilla, considero que se presentan, también, ciertos hechos que colaboran para que los receptores ya muy alejados de las poéticas del siglo XV, puedan experimentar lo que yo definiría como una corriente de cercanía con estos versos laudatorios.

Comencemos por el jardín y los huertos. En esos dos elementos mencionados por Villasandino, coinciden las recomendaciones retóricas con un tópico heredado de la poesía provenzal. Se trata del vergel como lugar de encuentro de los enamorados y, en ocasiones, de la consumación de la entrega. La presencia de estos sitios en la literatura amorosa del siglo XV es sumamente frecuente –recuérdese, por ejemplo, el huerto de Melibea en *La Celestina*–, pero en el caso de Sevilla, se daba la circunstancia de que el tópico cobraba significativa realidad porque los jardines y huertos que había dejado la cultura árabe eran de los más extraordinarios de Europa, y superaban en todo sentido a los pequeños vergeles de los que se ufanaban los edificios señoriales de otras regiones. Algo similar ocurría con la fuente, sitio mítico relacionado tradicionalmente con la renovación vital y con arcaicos rituales eróticos, que la ciudad de Sevilla, también por su herencia árabe, desplegaba en espléndidas manufacturas. Y además, un elemento clave de la simbología del bien, el resplandor de la luz, es un rasgo distintivo de la ciudad. El poeta encargado de los loores a Sevilla se encontraba, por lo tanto, con la circunstancia excepcional de que los

²³ Respecto a éstos, su complejidad, sus transformaciones y su vigencia a lo largo de varios siglos, véase el muy completo panorama trazado por GREEN, O, en los capítulos 3, 4 y 5, vol. I, de su ya clásico estudio (1969).

²⁴ Recuérdese el romance de Abenámar, donde el rey D. Juan propone matrimonio a la ciudad de Granada.

tópicos y símbolos reiterados en alabanzas a diversas ciudades, aunque no tuvieran en ellas una presencia real, se corporizaban palpablemente en la antigua capital de la Bética, y se ofrecían en singular epifanía a su poetización.²⁵

La maestría compositiva de Villasandino y aquellos rasgos propios de la ciudad cantada que, hasta el día de hoy, continúan siendo su espléndido patrimonio, pueden ser considerados generadores de la mencionada corriente de cercanía entre estas cantigas y receptores muy ajenos a los códigos líricos del siglo XV. Pero antes de seguir buceando en otros aspectos estilísticos que contribuyan a dicha cercanía, quiero referirme a que he hallado una corroboración de ella que nos reconduce a contextos más cercanos.

Se trata de la página web dedicada a Sevilla del programa “Agrupaciones y Redes de Centros Educativos de España” (ARCE), cuya finalidad es organizar conexiones en la península, tanto entre establecimientos educativos como de éstos con instituciones públicas del ámbito de la enseñanza y la cultura. Pues en dicha página, con fecha del 18 de marzo de 2011, como parte de la preparación para un grupo de estudiantes secundarios que viajaría a Sevilla, se presentaba como portada la primera de las cantigas de Villasandino, sin otra modificación que la actualización lingüística. Además, el epígrafe señalaba que provenía del libro *Por una gentil floresta*, antología de poesía española para niños mayores de 12 años²⁶. Que este poema circule ya entrado el siglo XXI, y dirigido, por añadidura, a un público tan poco afecto a lo que considera “antiguo” como los adolescentes, me ha llevado a pensar que otros receptores me acompañan en la percepción de un notable aire de proximidad en estos versos.

Entraré, por lo tanto, en ciertos aspectos estilísticos que, según considero, contribuyen eficazmente para que se concrete dicha corriente de familiaridad. Mi propuesta consiste en rastrearlos a través de muchas de

²⁵ A veces exageramos la supremacía de los tópicos en la literatura medieval, como si los autores hubieran tenido una incapacidad innata para acercarse a la realidad. Sin embargo, no faltan testimonios que demuestran su ejercicio de la observación como, por ejemplo, los relatos de viajes. Y respecto a los propios tópicos, hay muestras de que sabían captarlos y plasmarlos de modo singular cuando cobraban corporalidad ante sus ojos. Es lo que ocurre con el *locus amoenus* en la *Embajada a Tamorlán* (CARRIZO RUEDA, S. M., 1997: 52-55).

²⁶ OMEÑACA, S. A., editor, 2010.

aquellas “canciones andaluzas” que, como subgénero de las coplas del siglo XX, han tenido una exitosa difusión por la península y por Hispanoamérica. Citaré, para comenzar, algunos de sus versos.

Veamos, por ejemplo, el estribillo de “Sevilla, tierra de amores”.²⁷

¡Sevilla, tierra de amores!
¡Sevilla de mis entrañas!
Sevilla son tus mujeres
embrujo y gracia de España.
Sevilla ¡Ay mi Sevilla!
Sevilla, la Señorial
guarda tu suelo primores
que en el mundo no hay igual.

Se puede comprobar que todos los elementos reunidos por esta copla de tipo celebratorio están presentes en las cantigas de Villasandino. Sevilla es la sede del amor, el “yo lírico” habla a la ciudad como un enamorado, los atractivos de sus mujeres no tienen parangón, ostenta rango de “Señora”, y en suma, no puede ser comparada con ninguna otra ciudad. En la segunda estrofa de la misma canción, escuchamos nuevos elogios:

Tierra de grandes toreros,
de guitarra, vino y flores.
Lo que digo no es mentira
¡Vayan a verla señores!
(Recitado)
¡Vayan a verla señores!
Pa' convencerse.

La referencia a los toreros, cuya frecuencia en las coplas se incrementa en las dedicadas a Sevilla, nos recuerda las alabanzas de Villasandino a la valentía propia de los sevillanos, que en su caso se encarnaba en los caballeros (cantiga nº 28), mientras que en el siglo XX, se ha trasladado al mundo del toreo.- Derivación nada caprichosa porque en sus orígenes, la

²⁷ Música de Ramón Zarzoso y letra de Luis González Gras.

fiesta taurina era protagonizada por los nobles.²⁸ Aparece la alegría representada por “guitarras y vino”, versiones contemporáneas de aquellos “vicio é prez é amorío”, que vivían “sin pavor” en las orillas del Guadalquivir según la cantiga nº 29. A continuación, hay en la copla una referencia a las flores que nos conduce al “jardín de dulce olor”, mencionado ya en el segundo verso de la primera cantiga. Y, sobre todo, un rasgo de estilo que me ha llamado particularmente la atención que consiste en el uso del modo imperativo. Porque si la copla manda “¡Vayan a verla, señores!”, en la cantiga nº 28, Villasandino ordena “Digan esto por Sevilla, trovadores e poetas”, y luego, más enfáticamente, “Loores, ensalzamientos/ sean dados, yo lo mando,/al santo Rey Don Fernando/ pues ganó tales cimientos”.

“Claridad y luz de España” exclamaba el poeta medieval (cantiga nº 31), y un ejemplo de alabanzas a la excepcional luminosidad de Andalucía en una copla celebratoria, es la expresiva prosopopeya inicial de “Bajo mi cielo andaluz”:

La luz de este cielo de mi Andalucía
es como el reflejo de un vivo cuchillo.²⁹

Pero seguramente el tópico más repetido después de tantos siglos, es el de la sede privilegiada del amor. Dice esta misma copla y recurriendo, también, al tono fuertemente imperativo:

El que no ha vivido la noche andaluza
que no diga nunca que vive en España,
que no diga nunca que sabe cantares
ni diga tampoco que sabe querer,
quien no se ha embriagado de noche andaluza
mirando a los ojos de alguna mujer.

²⁸ Era uno de los entrenamientos para la destreza combativa del caballero, y un espectáculo para su lucimiento en las grandes celebraciones públicas. Se practicaba a caballo, la modalidad hoy llamada “rejoneo”. Véase un testimonio en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, acto tercero, escenas II y III.

²⁹ Letra de Alfonso Jofre y música de Carlos Castellano.

Podríamos seguir citando ejemplos pero nos ceñiremos a uno solo que reúne en pocos versos, el aroma de huertos y jardines, la identificación de la ciudad con una mujer, el reconocimiento de un alto linaje que se conjuga, además, con la evocación de las mujeres árabes, y la atribución a Sevilla de ser sede indiscutible del amor.

En las noches de verano
de Sevilla, la sultana,
cuando el aire huele a menta,
a clavel y a mejorana,
un suspiro hecho canción
lleva el aire entre las flores
que le llega al corazón
a quien vive sin amores.

La pregunta inevitable a estas alturas es a través de qué mediaciones puede haber logrado persistir una especie de modelo de alabanzas a la ciudad de Sevilla, a lo largo de cinco siglos. Una respuesta posible es que merced a un proceso similar al de otros casos, el éxito de las cantigas³⁰ hizo que perduraran fragmentadas, transformadas y contaminadas, de modo anónimo, oralmente, de generación en generación. Es una probabilidad. Pero, además, no se puede dejar de atender a un significativo hecho cultural que comenzó a desarrollarse en el último cuarto del siglo XIX.

Se trata de la iniciación de los estudios folclóricos en España gracias al impulso de Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, (1848-1892) quien realizó una obra extraordinaria de investigación y difusión de poesía tradicional a través de publicaciones y de emprendimientos como la Sociedad del Folclore Andaluz. Su labor formaba parte de la preocupación de un grupo de intelectuales que, bajo la fuerte influencia del krausismo, buscaban la refundación ética y cultural de España.³¹ Por eso, la obra de Machado Álvarez,

³⁰ Recuérdense los reiterados y bien pagados encargos del cabildo sevillano para una celebración como la Navidad que reunía a la sociedad en su conjunto.

³¹ La escuela krausista, instaurada sobre las ideas del filósofo alemán Karl C. F. Krause (1781-1832) tuvo un singular desarrollo en España desde fines de la década de 1860. Reunió a intelectuales y políticos de diferentes ideologías, como

bucea en lo tradicional y lo popular pero bien lejos de la chabacanería, la ordinariez o la banalidad. Es decir, rechazando al igual que su hijo, el poeta Antonio Machado, lo que éste llamaría “charanga y pandereta”.³² Las inquietudes de *Demófilo* por realizar abordajes científicos fundados en valores humanistas lo llevaron a trabajar en estrecha relación con el prestigioso filólogo, folklorista e hispanista alemán Hugo Schuchardt. Machado Álvarez fue elegido miembro de la *Folk-lore Society* de Londres y sus trabajos se tradujeron a varios idiomas europeos.

El establecimiento krausista por excelencia, la Institución Libre de Enseñanza, fundada por uno de los intelectuales de aquel grupo, Francisco Giner de los Ríos, continuó con este interés programático por las tradiciones poéticas peninsulares, y hay que señalar que la fuerte corriente de estudios y de manifestaciones artísticas que se fue desarrollando, no se limitó a los géneros populares anónimos sino que incluyó, también, a poetas cultos entre quienes figuraban los de aquellos *Cancioneros* cortesanos, y a testimonios de las interrelaciones entre ambos tipos de lírica. La interacción de lo culto con lo popular, conviene destacarlo, es un rasgo relevante a lo largo de la historia de la literatura española. Así, por ejemplo, ya en los primeros *Cancioneros* de las cortes, aparecerán testimonios de composiciones de origen popular, y los grandes poetas de los Siglos de Oro como Lope de Vega o Góngora no dejarán de incursionar en ese campo. Del mismo modo, en *cancioneros* populares anónimos como los recogidos por Juan Alfonso Carrizo en las provincias argentinas, aflorarán evidentes rastros de conservación de poesía culta.³³

Sanz del Río Salmerón, Giner de los Ríos, Pi y Margall, Castelar y el padre Tapia, entre otros. Se trataba de un proyecto de regeneración social y de apertura europeísta que asignó un papel fundamental a la educación.

³² Cabe subrayar para nuestros propósitos, que entre las preocupaciones acerca de una reforma de la educación, se incluían los postulados de los discípulos de Herder que sostenían la necesidad de enseñar canciones, baladas y otras expresiones del folklore como formadores del espíritu., BRENAN, G., 1995, 16.

³³ CARRIZO RUEDA, S. M., 2005: 307-317.

El camino de rescate de esta rica herencia poética, ya consolidado a principios del siglo XX, continuó siendo transitado por la llamada Generación del 27, en la que es preciso detenerse. Es de sobra conocida la influencia de la poesía tradicional española en la obra de uno de sus miembros más célebres, Federico García Lorca, como también lo es su extraordinaria labor para difundirla. Como parte de ésta, en 1931, aparecieron cinco discos con diez canciones de la tradición andaluza que él había recogido y que se ocupó de armonizar.³⁴ Para dicha grabación, el mismo García Lorca las ejecutó al piano y la cantante fue la famosa "Argentinita"³⁵, quien también participó en otro disco de canciones recopiladas por Lorca, "Sones de Asturias" y "Aires de Castilla". Estas y otras acciones realizadas por el poeta en rescate de tradiciones líricas fecundaron aquella línea de un decantado abordaje estético de lo popular que provenía de los ideales regeneracionistas del siglo XIX. Pero yo deseo referirme, ahora, a otro miembro de la Generación del 27, mucho menos conocido y que, incluso, ni siquiera es mencionado por algunas historias literarias. Sin embargo, para nuestros propósitos resulta fundamental porque su labor es insoslayable en la plasmación del género de la copla. Se trata de Rafael de León.

Rafael de León y Arias de Saavedra, conde de Gómara y marqués de Casa de la Reina nació en Sevilla, en 1908, Ya demostró en el Colegio gaditano de San Luis Gonzaga, una particular inclinación hacia las letras, junto a otro estudiante de quien era amigo, Rafael Alberti. Años más tarde, al trasladarse a Granada para estudiar derecho, entabló una amistad que sería decisiva en su vida con García Lorca. Rafael de León formó parte del grupo de poetas que realizó el famoso homenaje a Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla, en 1927, de donde surgió el nombre de la generación, y se relacionó con los escritores, músicos, actores e intérpretes que dieron

³⁴ Las canciones son: "Zorongo gitano", "Anda jaleo", "Sevillanas del siglo XVIII", "Los cuatro muleros", "Nana de Sevilla", "Romance de los pelegrinitos", "En el café de Chinitas", "Las morillas de Jaén", "Los mozos de Monleón" y "Las tres hojas".

³⁵ Su nombre era Encarnación López Júlvez, y nació en Buenos Aires en 1905 o, quizá, un poco antes.

forma a aquel capítulo relevante de la cultura española. El hecho cierto es que Rafael de León ha quedado postergado y hasta segregado de la Generación del 27, no por sus compañeros de quehaceres artísticos, quienes le brindaron su amistad y lo consideraban uno de ellos, sino por los críticos literarios. Ello se debió a que no cultivó una poesía incardinada en las vanguardias como los otros poetas del grupo sino que se volcó, decididamente, hacia una estilización de lo popular.³⁶

La más famosa de sus poesías es, seguramente, “La profecía”, historia de un amor adolescente que se frustra cuando la joven se casa con otro, y se cierra con los famosos versos: “El que sin ser tu marío, ni tu novio, ni tu amante/ soy el que más te ha querío,/ con eso tengo bastante.” Rafael de León fue también comediógrafo pero su nombre ha trascendido, sobre todo, por las letras de cerca de 8.000 coplas, entre las que se encuentran casi todas las más famosas de la época de oro del género, como “La Zarzamora”, “Francisco Alegre”, “¡Ay pena, penita, pena!”, “Ojos verdes” o “Te lo juro yo”, entre tantas otras. En muchas de las composiciones, las letras están firmadas en colaboración con el autor teatral Antonio Quintero, y la música pertenece a un reconocido músico sevillano, el maestro Manuel Quiroga, conformando el famoso trío “Quintero, León y Quiroga” que llegó a registrar cerca de 5.000 canciones.³⁷ Rafael de León y Manuel Quiroga también trabajaron en colaboración con

³⁶ Es ilustrativo recordar declaraciones suyas al respecto “Tanto Antonio como Manuel Machado cultivaron este género pequeño de la copla, tan desdeñado por algunos. No se debe sentir desdén por el arte menor, por la llamada poesía popular. Hay que descubrirse ante el profundo sentir de Manuel Machado cuando dice” A todos nos han cantao/ en una noche de juerga/ coplas que nos han matao.” Recordaba que” Lope de Vega nunca desdeñó hacer una copla, y muchos desde él hasta García Lorca.” Citado por ROMÁN, M., 2010: 22.

³⁷ REINA, M. 2009: 31-32. El maestro Manuel López-Quiroga Miguel nació en Sevilla en 1899 y estudió composición con Eduardo Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, REINA, M., 2009: 32. Al igual que Rafael de León en la literatura, Quiroga tuvo en la música una esmerada formación que puso al servicio de una estilización de géneros populares. El interés por el rescate, también, de tradiciones musicales, representado por un maestro como Manuel de Falla, llevó a ésta un fecundo intercambio con García Lorca.

Salvador Valverde, poeta criado en Sevilla pero nacido en el porteño barrio de Congreso. Y este fue el origen de otro famoso trío de la copla, "Valverde, León y Quiroga".³⁸

A pesar de pertenecer a una extirpe de abolengo, ser el primogénito y el heredero de los títulos, Rafael no estaba muy a gusto en los salones nobiliarios sino que sus ambientes preferidos siempre fueron, para escándalo de su familia, los cafés cantantes, los teatros de variedades y los cenáculos de la bohemia artística. Pero tuvo la esmerada educación correspondiente a su origen, a la que vino a sumarse el activo intercambio con la prodigiosa generación de poetas del 27. Participaba, además, de aquella concepción de la tradición popular como lo opuesto a la vulgaridad, heredada por su época de los ideales socioculturales del siglo anterior, y que se mantenía vigente. El resultado fue que sus letras supieron expresar situaciones y honduras humanas con las que los oyentes se sentían inmediatamente identificados, y donde no es raro descubrir aciertos poéticos. Véase, por ejemplo, en "Ojos verdes", cómo una delicada paleta de matices tomados del mundo rural se reviste de una dimensión casi cósmica en la mirada de la persona amada:

Ojos verdes, verdes como la albahaca
Verdes como el trigo verde
Y el verde, verde limón.

O en "Pena, penita, pena", la arrolladora descripción de un intenso sufrimiento:

Es lo mismo que un tornado
de tiniebla y pedernal.
Es un potro desbocado
Que no sabe dónde va

³⁸ REINA, M., .2009: 32. También fue famoso el trío formado por Ochaíta., Valerio y Solano, REINA, M., 2009: 33.

Mi conclusión, luego de esta trayectoria a lo largo de cinco siglos, es que si las coplas de Villasandino hoy nos suenan familiares es, sobre todo, porque aquellas inquietudes éticas y estéticas del siglo XIX generaron una fuerte corriente de recuperación de las tradiciones poéticas peninsulares. En este proceso, se entreveraron, como había ocurrido a lo largo de la literatura española, lo culto y lo popular. Por eso, la poesía de los *Cancioneros* cortesanos tuvo un papel activo a través de dos vías: una fue el rescate entre el acervo de poesías anónimas y populares, de algunas que tenían un origen olvidado y transfigurado en versos compuestos para audiencias más cultivadas, y la otra vía fue, directamente, la lectura de primera mano que poetas cultos del siglo XX pudieron hacer de otros poetas cultos anteriores en varias centurias.

Dicha corriente de recuperación, que prolongó su vigencia hasta ya bien entrado el siglo XX, fructificó en distintos tipos de expresiones líricas. Entre ellas, se destacan, sin duda, las de poetas consagrados como Lorca o Alberti. Pero también hay que considerar, a mi juicio, como una de sus consecuencias, una fecunda vía que atravesó el mundo de las coplas. Hoy podemos mirar, quizá, desde una postura crítica su excesiva idealización de “lo popular” y cierto sentimentalismo que son, en realidad, una herencia del imaginario romántico decimonónico. Pero la verdad es que estamos frente a un proceso de estilización literaria en el que no faltaron poetas cultivados como Rafael de León, que buscaban un lenguaje lírico directo con el que pudieran identificarse, sin distinción, todas las clases sociales.

Los cambios que experimentó la sociedad española en la década de 1960, significaron un eclipse para la copla³⁹. Y no solamente por la evolución del gusto del público hacia otros tipos de música sino también, porque las ideologías políticas enfrentadas desde la guerra civil no habían sido indiferentes al género. De un lado, trataron de apropiárselo como suma de la “españolidad”, y del otro, consecuentemente, lo identificaron con las manipulaciones de la

³⁹ El período de su apogeo duró alrededor de treinta años. Suele señalarse como un hito de su triunfal aceptación, el espectáculo *Ropa tendida* (1940), protagonizado por Concha Piquer (ROMÁN, M., 2010: 25-26).

cultura oficial. Este último criterio primó entre las nuevas generaciones de los '60. Pero las coplas estaban más allá de tales aspectos coyunturales. Así ocurrió, por ejemplo, que durante los terribles años de la guerra, los soldados de ambos bandos cantaban "Mi jaca", de Ramón Perelló y Juan Mostazo, una copla donde el "yo lírico" manifiesta su cariño y su orgullo por una yegua que "corta el viento" cuando cruza los pasos de la montaña hacia Jerez.⁴⁰ Es algo similar a lo que ocurrió en la segunda guerra europea con "Lily Marlene", la canción de los soldados alemanes, que debió ser traducida al inglés porque también querían cantarla las tropas británicas. La melancólica historia del soldado que esperaba la tarde para encontrarse con su amada junto a la entrada del cuartel, no tiene nacionalidad, como no tenían color político las historias de penas y alegrías cantadas en las coplas. Por eso, años más tarde, han vuelto para quedarse hasta el día de hoy, con una impronta que atraviesa la cultura española contemporánea⁴¹.

La última parte de esta trayectoria es la relación de la copla con la Argentina. Dadas las nutridas relaciones culturales de nuestro país con España, desde principios del siglo XX, las primeras composiciones del género comenzaron a llegar muy pronto, y continuaron cruzando el océano junto con las grandes figuras de la canción española que desfilaban, una tras otra, por la escena de Buenos Aires y las de provincias. Hay nombres memorables como Imperio Argentina, Concha Piquer, Lola Flores, Miguel de Molina.

⁴⁰ ROMÁN, M. 2010: 28.

⁴¹ Al comienzo de la película *Canciones para después de una guerra*, dirigida por Basilio Martín Patiño (1970), se oye decir a una voz en off: "Canciones para sobrevivir, con calor, con ilusiones, para sobreponerse al frío, la oscuridad y la soledad", ROMÁN, M., 2010: 26. Y vale la pena recordar al respecto, palabras del novelista Arturo PÉREZ REVERTE incluidas en su artículo "La muchacha y el pintor", publicado en *La Nación Revista*, del domingo 7 de octubre de 2012: "A quien no haya vivido aquellos tiempos le será difícil hacerse la idea de lo que era la radio en la vida de la gente: la música y la canción, donde destacaba la copla de modo absoluto. Si todavía hoy canturreo de memoria docenas de canciones españolas -Juanita Reina, Antonio Molina, Pepe Pinto- es de oírlas mil veces en la radio o repetidas por todas partes (p. 18)."

Juanito Balderrama, María Antinea, Angelillo o los niños Joselito y Marisol, entre muchos otros. Hubo, incluso, quienes residieron en la Argentina por temporadas o por el resto de sus vidas, como Miguel de Molina -objeto de un reciente homenaje en Buenos Aires-, y hasta una porteña de origen, como Imperio Argentina. Los teatros, la radio –con el público presente en las transmisiones-, los discos, las partituras, las revistas especializadas con las letras, los “tablaos” y la gran convocatoria del cine, fueron los canales por donde las coplas penetraron y se integraron en la música popular que se escuchaba en la Argentina. Hubo famosas intérpretes del tango como Virginia Luque, Eladia Blázquez y, antes, la legendaria Tania que iniciaron su carrera artística en el mundo de la canción española. Pero existe una figura que desempeñó un papel muy particular.

Luis José Bayón Herrera, director de cine español, afincado en Buenos Aires, donde desarrolló una brillante carrera, dirigió en 1944 la película *La danza de la fortuna*, sobre un libreto de Leopoldo Torres Ríos, con la actuación de Luis Sandrini y Olinda Bozán. En el transcurso de esta comedia que reunió nombres tan importantes de la época, aparecían dos escenas en un “tablao”, donde una jovencita de 14 años, con mucha gracia y una espléndida voz, cantaba dos coplas: “Te lo juro yo” de León y Quiroga, y “El gitano Jesús” de Valverde y Zarzoso. La adolescente se llamaba Lolita Torres. Se había presentado por primera vez en público a los 11 años, en el Teatro Avenida de Buenos Aires- catedral de la música española-, en *Maravillas*, un espectáculo de los llamados “de variedades” o “de estampas” que se articulaban sobre un repertorio de coplas. Es de sobra conocida la trayectoria de esta actriz y cantante que dedicó gran parte de su vida artística a la canción española, y la llevó a otras partes del mundo, como Rusia, donde su éxito fue arrollador. Una particularidad del talento interpretativo de Lolita fue su versatilidad para cantar canciones de diversas regiones españolas, guardando fidelidad al estilo de cada una y poniendo en todas, la misma intensidad de sentimiento. Lolita Torres pasaba, sin dificultad, del brío de un elogio a Sevilla a la melancolía de una evocación gallega, y del casticismo de un shotis madrileño a la nostalgia por Cataluña de una sardana. Esta ductilidad llamó la atención en España, porque

no todas las grandes figuras de la copla solían interpretar canciones ajenas a su región de origen. Yo creo que en el caso de Lolita, esta versatilidad se debió a ser una cantante nacida y criada en la Argentina. La denominación “crisol de razas”, más allá del lugar común, es una realidad que se produjo en el mismo ámbito doméstico, no solo por la unión de ciudadanos de muy diferentes países sino también por la de aquellos de una misma nacionalidad pero procedentes de regiones que tenían poco contacto en sus tierras de origen. Pienso que Lolita aportó al mundo de la copla, una capacidad musical y actoral abierta hacia la captación de la pluralidad, del mismo modo que, en distintos quehaceres artísticos, lo han hecho muchos argentinos, por haber crecido en una sociedad con un particular cosmopolitismo.

En coincidencia con la mencionada decadencia del género en España, los cambios que también se produjeron en la Argentina de los años '60, desplazaron las coplas del lugar que habían ocupado durante más de dos décadas. Es verdad que hasta el día de hoy, no puede decirse de ningún modo que hayan desaparecido. Las figuras que se destacan en España, como Isabel Pantoja, vienen con frecuencia, lo mismo que las que representan toda una tradición como Naty Mistral o Carmen Flores. Y siempre con señalado éxito. Además, cantantes como Joaquín Sabina o Juan Manuel Serrat reviven alguna vieja copla desde sus perspectivas renovadoras. Pero también es cierto, que para una buena parte del público –joven, en particular-, aquella época de una presencia constante parece un pasado superado. Mi opinión, por el contrario, es que se trató de una relación fecunda cuyos frutos no han sido todavía atendidos dentro de los laberintos culturales de nuestra historia desde comienzos de siglo XX⁴². Por eso, para terminar, deseo citar un ejemplo que nos reconduce, además, al principio de esta trayectoria. Cuando Eladia Blázquez abandonó la copla para dedicarse al tango, no lo hizo solo como intérprete sino que también se dedicó a la composición. La ciudad de Buenos Aires fue destinataria de algunas de sus canciones

⁴² Hubo un intento absolutamente fallido de recrearla en el cine que fue *Las cosas del querer 2*.

celebratorias. Y a mí me llama la atención el estribillo de una de ellas, “Si te viera Garay”, porque los versos declaran: “Si te viera Garay, de bonita que estás, va y te funda otra vez”. La presencia del fundador histórico, Juan de Garay, la identificación de la ciudad con una mujer hermosa y la relación de ambos como un encuentro amoroso, incluso erótico ¿pudo haberle sido sugerida a la autora por las declaraciones amorosas de las coplas españolas hacia ciudades cantadas como si fueran mujeres? Declaraciones que, a su vez, nos remiten, como hemos visto, a rasgos ya presentes en la lejana poesía de los *Cancioneros* cortesanos. Pienso que, realmente, será fructífero no dejar de hacernos estas preguntas.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante,
1911 *La Vita Nova*, Torino, Edizione Sten.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M.,
1995 “Un motivo poligenético en una copla del cancionero tradicional argentino. De los cáscicos y la Biblia al petrarquismo tardío.” En: MARRERO –FENTE, Raúl, coordinador, *Poéticas de la restitución: Literatura y cultura en Hispanoamérica colonial*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 307-317..
1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- BRENAN, Gerald
1995 *La copla popular española*, Málaga, Miramar.
- BRIAN, Dutton y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed. y estudio)
1993 *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor libros.
- GREEN, Otis,
1969 *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, T. 1.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (estudio preliminar, ed. y notas)
1984 "Arte de poesía castellana de Juan del Encina", en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás,
1972 *Métrica española*, Madrid, Guadarrama
- OMEÑACA, Samuel Alonso (ed)
2010 *Por una gentil floresta*, Zaragoza, Edelvives.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel,
1984, " "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, I, pp. 217-239.
- REINA, Manuel Francisco,
2009 *Un siglo de copla*, Barcelona, Ediciones B.
- RICO, Francisco (dir.)
1979 *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. I: "Edad Media", al cuidado de DEYERMOND, ALAN, Barcelona, Crítica.
- ROMÁN, Manuel,
2010 *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*, Madrid, Alianza editorial

* * *

Sofía M. Carrizo Rueda obtuvo el título de Licenciada en Letras en la Facultad de Letras de la UCA con Diploma de Honor y el de Doctora en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, con la calificación "Sobresaliente cum laude". Actualmente es Profesora Titular Ordinaria de "Teoría y análisis del discurso literario" en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA e Investigadora Principal del CONICET. Ha publicado tres libros y alrededor de 100 artículos sobre literatura española de la Edad Media, del Siglo de Oro y Colonial Hispanoamericana. Se ha especializado particularmente en el género "relato de viajes". Ha sido Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y letras de la UCA (1999-2006); actualmente es coordinadora de la Comisión de Doctorado de dicha Facultad y dirige en la misma, desde 1999, la revista *Letras*.

* * *