



Estudio comparativo entre la lírica cancioneril  
y  
la música popular del siglo XX: bolero y tango  
1

José Soto Vázquez

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Extremadura  
[eschic@hotmail.com](mailto:eschic@hotmail.com)

---

**Resumen:** El presente estudio pretende realizar un análisis comparativo de los recursos estilísticos y argumentativos utilizados en la poesía amorosa del renacimiento (lírica cancioneril), así como en boleros y tangos actuales. En particular de aquellos motivos ligados al amor a través de la mirada, el sufrimiento amoroso o elementos compositivos como el inicio *in extremas*. Con ello, se pretende mostrar como esos elementos universales están unidos a la temática amorosa, salvando distancias temporales o de género.

**Palabras clave:** tópica, lírica cancioneril, música popular, poesía amateur.

*A mis compañeras M<sup>a</sup>  
José y M<sup>a</sup> Jesús,  
...por su generosa ayuda.*

## **Introducción y planteamientos iniciales.**

El presente trabajo surgió de una vieja idea que nos venía rondando por la cabeza, se trataba de intentar demostrar el posible parecido entre el bolero y tango - expresiones artísticas musicales- y la literatura, en concreto, con la poesía cancioneril del siglo XV. De esta manera planteamos un estudio comparativo entre dos lenguajes artísticos diferentes como son la literatura y la música, lo que se denomina lenguajes artísticos comparados. En este caso intentaremos realizar un comentario de rasgos formales, es decir, estilísticos y de contenidos, enfocados desde un punto de vista semántico, contrastando tópicos que aparezcan en ambos, así como la aparición de esquemas y estructuras reiterativos.

Hay tres códigos artísticos que influyen en nuestro estudio, de un lado la literatura, considerada como una arte en el espacio físico -el papel- y que tiene una progresión lineal, con un principio y fin ordenado y lógico. Junto a la literatura, debemos incluir la música, entendiéndola como un arte que se realiza en el tiempo y en el espacio físico, nos referimos a la música en directo, por supuesto, ya que actualmente puede ser reproducida en cinta o disco compacto... Asimismo, incluimos una tercera manifestación artística: la danza, estrechamente ligada a la música y con las mismas características que ella.

### **1.- La convergencia de la danza en el bolero, tango y poesía cancioneril.**

Los tres géneros parten de un elemento común; el ritmo, que es sugerido en cada uno de una manera diferente, lingüístico en la literatura y musical en las otras dos. Tanto el bolero como el tango tienen por tanto estas peculiaridades, uniendo elementos lingüísticos -los textos que cantan -, melódicos -música que sirve de fondo al texto-, y coreográficos. Así, por ejemplo, Curt Sachs afirma (Restrepo 2004:69-75):

*La danza es la madre de las artes, pues música y poesía existen en el tiempo, pintura y escultura en el espacio, pero la danza vive en el tiempo y en el espacio [2].*

García Matos, por su parte, distingue dos tipos de danzas: las danzas rituales propias de los actos religiosos o profanos que se utilizan con el fin de solemnizar un evento; y danzas de diversión que sirven al solaz y entretenimiento, éstas son las más utilizadas por la comunidad. El segundo grupo es el tipo de danza que se ejecuta en el bolero y el tango. Su uso se incrementó tras el Romanticismo y Nacionalismo, fruto de influjos negroamericanos y latinoamericanos. De esta manera, el tango argentino se adaptó a los bailes de salón parisinos, y su enseñanza aún está en vigor, debido a la vistosidad de los movimientos que conlleva (AAVV 1980). Tanto el bolero como el tango se completan con danzas de pareja mixta y enfrentada, que no suelta. De igual forma, en la poesía cancioneril existen composiciones escritas para ser bailadas, por ejemplo, en el *Cancionero musical de Palacio* existen jotas y seguidillas [3].

Por tanto, vemos que el primer rasgo que comparten, externo en esta ocasión, sería el tipo de baile que tiene cada uno de ellos, aunque con matizaciones más concretas sería posible realizar un estudio comparativo más amplio, pero no es ese el objetivo que nos hemos marcado al trazar nuestros fines, de ahí que solamente indiquemos estas primeras notas introductorias como dato anecdótico.

Por otro lado, quisiera indicar que existe una visión macabra de la danza desde el siglo XI y XII, donde hombres y mujeres cantaban y bailaban en el atrio de las iglesias durante los funerales, acto que posteriormente fue penado por la iglesia. Esta postura de la danza está perfectamente reflejada en la obra *Los zapatitos rojos* de Hans Ch. Andersen, donde la joven Karen no puede dejar de bailar hasta que el verdugo le corta los pies.

## **2.- Hacia una definición del bolero y el tango.**

### **2.1.- El tango.**

A finales del siglo XIX los bailes de sociedad decaen, debido a que los gustos sociales habían cambiado, ya no estaba en vigor el modelo de danza de la cocina “princesa”, por lo que el ambiente burgués pedía géneros propios, volviendo por tanto a las danzas comunales populares. Así en 1910, inspirado en la habanera cubana surge el tango argentino, con pasos de cruz y flexión, con pausas excitantes a la mitad del deslizamiento.

Las nuevas danzas surgen en contra de las europeas en ronda o corro. Para ello apuestan por grotescas distorsiones con sensuales voces, acompañadas por vueltas laterales que se combinan con compases lentos de cuatro por cuatro llamados *ragtime* [4]- cuya traducción del inglés sería tiempo desplazado o roto (García Martínez 1996:15-22). En oposición a la monotonía de los pasos y melodías simples de finales del siglo XIX, ahora se vuelve cerrado, replegado en el contorsionismo del cuerpo, donde el desplazamiento elimina al giro [5]. La complejidad de sus movimientos y la dificultad de su aprendizaje provocaron su declive a favor del bolero.

Respecto a las letras que atesoraban, se mantiene que sus textos son de origen oral, puesto que se oponen a la escritura. Ambas tendencias fueron habituales en la Argentina del siglo XIX y XX, en la que encontramos claros exponentes como el *Martín Fierro* o la polémica obra *Facundo* de Sarmiento.

Sus voces proceden del lunfardo [6], denominación que se emplea para referirse al argot empleado por los hampones bonarenses (una jerga de delincuentes), aunque existe cierta polémica al respecto, pues algunos críticos [7] defienden que las palabras a las que aluden eran voces tomadas del lenguaje común que por el uso se unieron en un lenguaje independiente. Los principales indicios [8] de oralidad en el texto de los Tangos serán las continuas repeticiones y paralelismos; la focalización a través de la primera persona: el uso de la descripción del sentimiento amoroso; la presencia de rima consonántica; o la aparición de la amada mediante metonimias.

El tango en sus orígenes se acompañó de guitarra, violín y flauta, será a partir de los años veinte cuando incluirá textos a las composiciones musicales. Textos con una temática principalmente amorosa, de ahí que el registro vocal a veces pierda importancia y no se llegue a entender la letra con claridad. Lo más frecuente es que el intérprete de la canción sea un varón, que lamente la pérdida de la amada [9].

## **2.2.- El bolero.**

Es una composición musical que surge a finales del siglo XIX, junto al Modernismo en la zona caribe, entre 1880 y 1890. Sus materiales son escogidos de la propia oralidad caribeña, con sus rasgos fonéticos y sintácticos [10]. La burguesía americana en un intento por acercarse al pueblo y alejarse de las clases sociales más elevadas - nobleza -, busca sus raíces en una beta neopopular de la música.

Su estructura es de dos periodos musicales de 16 compases, separados por un pasaje instrumental llamado pasacalles, el compás preferido por el bolero es el dos por cuatro, binario y propicio para el *rakettime* del que procede [11], aunque con un ritmo aún más lento.

Por el tipo de desarrollo que suele tener, creemos que se acerca al *dolce stil nuovo* y el *fins de amor* francés e italiano. Frente al Tango, en estas composiciones prima la voz del intérprete sobre la música, que es un mero acompañamiento del mensaje -a excepción del pasacalles. El virtuosismo vocal llega al punto más álgido con la incorporación de los tríos para diferentes voces.

## **2.3.- La lírica cancioneril.**

Ya en la literatura primitiva existían composiciones de temática amorosa, como son las Jarchas, las Cantigas de Amigo, Cantigas de Romería, Mayo, Marineras, Epitalamias, Cantigas de Amor... Todas estas composiciones son de tipo cortesano, o al menos urbano, compuestas con acompañamiento musical para ser recitadas ante un auditorio, tanto en boca de hombres como de mujeres.

Su estructura suele ser la de la canción o el villancico, y en ellas aparecen numerosas técnicas populares como son el paralelismo, leixa-prend, abuso de oraciones exclamativas, frases breves y sintaxis poco compleja [12].

Posteriormente, pero heredera de estas composiciones, en el siglo XV surge la lírica cancioneril y el romance, con el cultivo de composiciones como las serranillas de origen francés y español, adecuado para el verso corto y ágil. Con ella comienza a introducirse los “ex abruptos”, etopeyas y prosopografías, por el influjo del *Dolce stil nuovo* italiano de Dante y Petrarca, si bien, se mantiene la canción y el villancico como estructura métrica predominante [13].

El romance, así como la poesía lírica se canta con el acompañamiento musical, tanto en corro como en reuniones para el recreo cortesano, con metros de 8 y 16 sílabas, debido a que este tipo de composiciones era propicio para la medida musical,

y sin rigidez versificatoria. En estas composiciones abunda el uso de elementos populares como el estilo directo, las fórmulas mnemotécnicas, clichés y fórmulas sintácticas fijas, repeticiones morfológicas, sintácticas...

### 3.- Análisis de tres poemas de la lírica cancioneril.

Dentro de la lírica cancioneril, quisiéramos hacer especial hincapié en tres composiciones líricas. De un lado el poema de Gómez Manrique “Dexadme mirar a quien”, escrito entre 1420 y 1490. Por otro lado el poema de Jorge Manrique “Con dolorido cuidado”, redactado entre 1440 y 1479 -años en que vivió el autor. Y, por último, el poema “Con doloridos cuidados” de Alonso Pérez de Vivero, escrito entre 1458 y 1508 [14].

#### 3.1.- “Dexadme mirar a quien” de Gómez Manrique.

El inicio del poema se crea mediante un *ex abrupto*: *Dexadme mirar a quien* (1). La focalización que plantea el texto es el de un hombre que llora la falta de su amada, la cual se caracteriza anímicamente por su crueldad: *e nunca me fizo bien,/ nin comunal* (3-4). Este despecho del enamorado está esbozado por la visión del galán, quien se quedó prendado de ella a través de la mirada: *amor de visu*. El campo semántico que predomina nos lleva a términos asociados con la mirada: *mirar* (1), *a mis ojos* (5), *de mirar* (6). Ya en el comienzo se mantiene esta tendencia, en una breve composición de tan solo doce versos encontramos tres palabras asociadas directamente con lo visual, lo perceptible a través de la mirada. Pero una contemplación que plantea sentimientos de contrastes, en antítesis: *me faze mal,/ e nunca me fizo bien* (3-4). Reiteradas por las insistencias en la rima: *mal-comunal, fermosura-mesura, ojos-enojos*. Otro de los tópicos que modula la composición, tan reiterado en la poesía cancioneril, será el *morir de amor*, verso noveno: *que morir a mi convien*.

Junto a estas características propias del amor que proclama la lírica cancioneril, encontramos repeticiones de carácter oral, lo que evidencia que era una poesía para ser leída ante un público. De esta manera encontramos anáforas como: *Dexadme-Dexad* (1-5). En ambos versos, junto a estos elementos reiterativos, encontramos léxico del campo visual como *mirar* o *mis ojos*. Así como la repetición de la mudanza al final de la cabeza y en la vuelta final, donde se repite: *e nunca me fizo bien, ni comunal*. Todo ello, unido a una sintaxis de oraciones breves, adecuadas para expresar contenidos sentimentales [15], nos permiten definir un estilo exclamativo del poema.

Como conclusión, planteamos que el texto, centrado en la temática amorosa, proyecta un amor desgraciado producido por la falta de visión de la mirada. Mirada que puede llegar a tener connotaciones de tipo sexual, como veremos más abajo, y que siempre son focalizadas en primera persona, a través de un personaje masculino.

#### 3.2.- “Con dolorido cuidado” de Jorge Manrique.

Al igual que el poema anterior, el inicio de este texto se introduce mediante un *ex abrupto*, así el poeta nos sitúa directamente en la anécdota de la composición: *Con dolorido cuidado* (1). Ésta será la fórmula más recurrente de este género literario, debido a la brevedad de las composiciones, que decayeron a medida que avanza el siglo XV, tras los largos dezires de Santillana [16].

En este comienzo se evitan notas de carácter temporal o espacial, referencias que se omiten, ya que no son pertinentes para el relato. De nuevo la focalización del poema se hace a través de los sentimientos de un hombre ante su amor. Amador que se lamenta de su *partida* (12) ante su amada, a la que tiene que abandonar.

El tipo de sintaxis que emplea este escritor es similar a la del poema anterior, enlazando breves oraciones de sintaxis sencilla. Igualmente son continuas las repeticiones, llegando a los paralelismos sintácticos en la muda de la canción: *de amores desamparado/ de amores que no de amor* (4-5 y 13-14).

O el verso tercero y duodécimo: *parto yo, triste amador*. Incluso paralelismos bimembres: *ni halla vida ni muere/ ni queda ni va conmigo* (8-9). O, *Sin ventura, desdichado,/ sin consuelo, sin favor* (10-11).

Todas estas continuas reiteraciones y paralelismos ayudan a la recitación de la obra, a la vez que sirven al poeta para codificar de manera popular el tema principal de la canción: la desventura en la empresa amorosa.

Formalmente son muy recurrente los tópicos del amor cortés, así, por ejemplo encontramos enunciados como: *dolorido cuidado* (1), en clara alusión a la *cuita* de la lírica galaico-portuguesa, en el que solamente se intenta expresar el lamento del enamorado, sin apenas dar desarrollo al tema, puro subjetivismo. Junto a estos términos aparecen continuas metonimias que insinúan el sentimiento amoroso: *corazón* (6), *pena* (2), *dolor* (2). Junto a otros que hacen referencia mediante antítesis a un amor, por definición dulce, que es dolor para el enamorado. Prueba de este cruce de sentimientos tenemos las antítesis *vida /muerte* (8) o *queda/va* (9), reforzadas por la posición que tienen en la bimetración.

Del mismo modo, junto a los elementos populares tenemos claros juegos verbales de carácter culto con palabras como *amor*, de la que se deriva: *amador* (3), *de amores que no de amor* (4)... Lo que posiciona la intencionalidad del sujeto lírico, quien entiende el amor como algo doloroso, a la vez que necesario.

### 3.3.- “Con dos cuidados guerreo” de Alonso Pérez de Vivero.

De nuevo se modula el tema amoroso como un continuo sufrir que hace caer al enamorado en un profundo estado de desánimo. De nuevo aparece la *cuita* de la lírica galaico- portuguesa: *cuidados* (1), y se incluye un nuevo tópico del amor propuesto por la lírica cancioneril, la *guerra del amor*, mediante el verso: *Con dos cuidados guerreo* (1). Situados al comienzo de la composición, en un inicio *ex abrupto*, que sirve al sujeto lírico para introducir el tema principal con un breve comentario que se desglosa *a posteriori*. Junto a este tópico se engarza uno nuevo, el *penar de amores*, inserto en el verso segundo: *que me dan pena y suspiro*. A la vez que modula el tópico del *morir de amor*: *Mirandos, dámoren muero* (5), máximo exponente del sufrimiento amoroso como un intenso dolor.

Aparecen las repeticiones propias de la lírica cancioneril y la lírica popular: *el un cuando n'os veo/ el otro, cuando n'os miro* (1-2); *Lo uno cresce en suspiro/ lo otro causa desseo* (9-10). Junto a estas repeticiones debemos añadir las propias de la mudanza que suele repetirse en la estrofa de la canción.

Los términos relacionados con el campo de la visión y la mirada son continuos en el texto, donde se incluyen dos variantes: *veo* y *miro*. Metáfora que llega a su máxima expresión mediante la hipérbole, como medio para expresar la inefabilidad del sufrimiento del enamorado: *n'os mirando, desespero/ por tornaros a mirar* (7-8).

La mirada es el campo de lo imaginado, la sugerencia, a la vez que sirve de medio al poeta para incluir dos aspectos que entendemos explícitos en el poema. El tipo de amor que propone la lírica cancioneril, basado en el amor cortés provenzal sugiere un *amor de visu*, a través de la mirada, del mismo modo la metáfora de la mirada sirve como excusa para introducir connotaciones de carácter sexual: *lo otro causa desseo* (10).

### **3.4.- Conclusiones parciales.**

El amor propuesto por la lírica cancioneril juega con varios aspectos que podemos resumir de la siguiente manera a la luz de los comentarios realizados.

Primeramente que la temática que toca es de tipo amoroso, pero un amor influido por la lírica provenzal y Petrarquista, donde el enamorado sufre por la dejadez con que la amada lo trata. En el desarrollo de ese tema incluye elementos retóricos que se repiten: se recurre a tópicos muy usuales en todas las composiciones como son el *morir de amor*, *amor de visu*, *penar de amor*, las continuas alusiones a palabras referentes al campo de la visión en conexión con connotaciones de tipo alegórico que aluden a la relación de pareja...

A su vez, se plantea la narración desde la primera persona, con una focalización subjetiva de interiorización en el sentimiento del sujeto lírico, llegando en casi todos los casos al empleo de la hipérbole, la inefabilidad. Utilizando un término de la retórica, podemos concluir que las composiciones estudiadas son un claro ejemplo de la descripción de un sentimiento, es decir, la “etopeya”.

Llegados a este punto conviene distinguir la división que realizaban los progymnasmatas de la descripción, quienes distinguían entre prosopopeya -cuando es una descripción física-, etopeya -descripción del interior de un personaje-, e ideopopeya -en la que se aúnan ambos [17].

Una vez cotejados los textos de la lírica cancioneril queremos pasar al terreno musical, para intentar desvelar dudas sobre las similitudes que reflejan.

## **4.- El sentimiento amoroso del bolero.**

Nos vamos a detener en cuatro textos característicos de la historia del bolero en el siglo XX, sin entrar en consideraciones musicales, ya que su estudio alargaría considerablemente las pretensiones de nuestra investigación, de manera que su análisis sería demasiado extenso para los objetivos que nos hemos marcado al comienzo de nuestro trabajo. En concreto, nos servimos de las canciones *Desandando* [18], *La gloria eres tú* [19], *Piel canela* [20] y *Escarcha* [21].

### **4.1.- Desandando, de Ch. Alvarado.**

La canción comienza con una obertura *ex abrupto*, donde en el inicio se nos introduce ya en el tema que modula toda la obra, el sentimiento amoroso: *Desandando*. Al igual que en la lírica cancioneril, las repeticiones son un continuo en el texto, sirva como ejemplo que el estribillo se repite al menos tres veces en una canción que dura tres minutos y quince segundos.

Junto a estos elementos que ya habíamos señalado en los poemas más arriba citados, se reincide en la temática amorosa continuamente, de modo que el

enamorado siente el amor como un mal del que no puede escapar, llegando incluso a la formulación del *morir de amor* y el *penar de amor*: *Y yo moriré con mi pena atado a este gran dolor*. De nuevo la falta de la amada motiva esa pasión que mata de amor al enamorado, llegando a las repeticiones del léxico: *moriré/ pena*.

Ahora bien, ¿cuál ha sido la causa de ese sufrimiento? Encontramos que el motivo del padecimiento del amador es muy similar al que proponían los poetas de la lírica cancioneril: *Volver a mirar a otros ojos/ igualitos a aquellos ojos/ causantes de mi sufrir*. Por tanto parece claro que los términos de la mirada se reiteran de nuevo en el léxico del bolero, ese *amor de visu*, si menos explícito en la lírica cancioneril, llega a tener una formulación más explícita en la canción amorosa del siglo XX. Para terminar con esta pieza, incluimos el final de la misma, la cual parece bastante aclaradora: *Pero no he visto otros ojos/ que brillen con tanto fulgor/ como aquellos ojos lindos/ que hoy me niegan su calor*. En este caso, la metáfora de la mirada en el terreno simbólico de lo sexual entendemos que es más directa y que no ofrece otra interpretación. Del mismo modo, las alusiones a la mirada son continuas en toda la obra, donde encontramos palabras como: *otros ojos, aquellos ojos...* Insinuaciones que ya se registraban en la mirada de Doña Endrina que describía el Arcipreste de Hita en *El Libro del Buen Amor*: *Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça* (653d) [22].

La misma metáfora de la mirada aparece en la interpretación de Olga Guillot de *La gloria eres tú*: *ojazos negros que me incitan al amor*. E incluso se califica a los ojos del amado, como ojos de un raro fulgor. Repitiendo los mismos términos que hemos señalado más arriba. Este otro bolero, al igual que en *Desandando*, propone una idealización de la amada, llegando a la *religio amoris*. La exaltación de las cualidades de la persona amada, llega a hacer afirmar al enamorado que esa persona es *mi bien/no necesito ir al cielo/ si alma mía/ el cielo eres tú*, divinizando a la amada. En la lírica cancioneril, tenemos claros ejemplos de dicha divinificación que llegan a su máximo extremo con Alonso de Montoro y su misa profana [23].

Una mirada que es calificada de la siguiente manera en la obra: *brillante, con fulgor* -ya incluye el propio término connotaciones eróticas-, *lindos, calor*.

Al igual que en la lírica cancioneril, la focalización se hace en primera persona, a través de la visión atormentada del enamorado despechado por su amada, quien le niega la mirada, lo que le hace caer en un tremendo sufrimiento que solamente puede eliminarse con la muerte. Es la descripción pura del sentimiento amoroso, sin localizaciones geográficas ni temporales. La técnica utilizada es similar a la de la poesía cancioneril, donde empleaba la glosa para desarrollar el tema planteado al comienzo del texto. Son juegos lingüísticos, ya que el receptor es conocido y puede tener una persona a la que vaya dirigida.

#### **4.2.- Escarcha, de A. Lara y Piel canela, de B. Capó.**

De nuevo lleva al máximo extremo la pasión por la persona amada, llegando a ofrecerse como siervo de la persona a quien ama, una mujer que lo desprecia y aparta de su lado. El canto está puesto en boca de un hombre, pese a que la intérprete sea femenina -Toña la Negra-, y como en la lírica cancioneril, el comienzo de la obra es con un *ex abrupto*, introduciéndonos de lleno en los sentimientos del enamorado, de modo que el texto de la obra pasa a ser una mera enumeración de los sentimientos del enamorado, sin profundizar en aspectos externos a ese sentimiento.

De nuevo se idolatra a la persona amada, la cual está explícitamente en el texto: *oye, yo te idolatro/ aún cuando tu desprecio/ me castiga*. La amada es un pozo de sufrimiento por el enamorado, que llora la ausencia de su enamorada: *doliente*

*ansiedad que me fatiga*, llegando a la enfermedad física producida por el sentimiento amoroso.

Al igual que en la lírica cancioneril son frecuentes las metonimias que aluden a conceptos de los sentimientos, palabras como: *te prometo un corazón/ para vivir*. O esta otras fórmulas: *besar, querer, tu ser, palpitar*.

Por otro lado, el conocido bolero *Piel canela*, es el máximo extremo del sentimiento amoroso. En él, el inicio de la pieza tiene el mismo desarrollo compositivo que en los anteriores poemas y canciones, de nuevo un hombre *ex tempore* canta desconsolado por la pérdida de la persona a la que ama. El texto es un pretexto para verter el dolor que le aflige, de manera que la glosa vuelve a ser la técnica empleada para representar el dolor provocado por el desamor.

Para ello se llega a comparar a la mujer-amada con la naturaleza, a la que supera en belleza: *si perdiera el arcoiris su belleza/ y las flores su perfume y su color/ no sería tan inmensa mi tristeza/ como aquella de quedarme sin tu amor*. O estos otros fragmentos del poema: *que se quede el infinito sin estrellas/ o que pierda el ancho mar su inmensidad*.

Por tanto, podemos ver en estas citas del texto, que el enamorado ensalza los atributos de la amada por encima de la madre Naturaleza, pero una naturaleza bastante humanizada en los atributos que señala, de esta manera propone la *belleza* del arcoiris y el *perfume* de las flores. Si bien estas características son propias de los objetos que designan, claro está que también son atribuibles a la mujer.

Ahora bien, cual es el dolor que puede provocar tanta frustración en el ánimo del poeta. Encontramos dos causas, por un lado la pérdida del *color canela* de la piel de la amada, aspecto novedoso y que no habíamos advertido hasta ahora en otras composiciones. La piel está en clara consonancia con la parte sensual que pretende sugerir el bolero, pero no es este el elemento que nos interesa destacar. Junto a la piel color canela que trata el bolero, aparece un elemento que habíamos leído repetido en varias obras, se trata de: *ojos negros/ piel canela/ que me llegan a desesperar*. De nuevo aparece la mirada, una mirada de ojos negros como había aparecido en los boleros incluidos en este trabajo.

Todos estos elemento que se repiten en los textos presentados, aparecen en *Piel canela* con una sintaxis sencilla, de oraciones breves y con un constante uso del polisíndeton, en alusión al carácter oral del género.

También son frecuentes las metonimias en el texto para hacer referencia a los atributos y partes de la mujer: *perfume, piel, ojos, color*. Bastantes si tenemos en cuenta que el texto de la obra son únicamente ocho líneas que se repiten varias veces, en consonancia con los paralelismos y repeticiones que señalamos más arriba en otros boleros y poemas.

## **5.- Un análisis del sentimiento amoroso en Carlos Gardel.**

El tango de Gardel, como todo el género, sirve de medio a los autores para expresar dos ideas principalmente. De un lado, la vida de personajes marginales procedentes de los bajos fondos de Buenos Aires y mezclados en el mundo del hampa de los años treinta. Por otro lado, como toda la lírica popular, es el medio perfecto para cantar a unos amores desgraciados, que no tienen solución posible, en el que ya

todo está perdido y solo queda el consuelo de recordarlos. Esta segunda vertiente es la que nos interesa para nuestro estudio.

Así, los atributos de la amada son en más de una ocasión ensalzados mediante hipérbolos, como hemos visto hasta ahora. Claro ejemplo son estas citas del tango: *Fue mía la piadosa dulzura de sus manos/ Que dieron a mis penas caricias de bondad* [24].

En sus composiciones nunca se describe un lugar físico, sino que predomina el sentimiento (etopeya) amoroso sobre los aspectos externos. Por este motivo se nos introduce de lleno en el mismo, a través de un inicio *ex abrupto* y focalizando en primera persona, el yo lírico es un varón que se lamenta por la pérdida de la persona querida, el sufrimiento es el causante de la composición. Veamos el comienzo de la obra: *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando/ su boca que era mía ya no me besa más*. Para ello se incorporan metonimias de atributos de la persona amada: *ojos* y *boca*, aunque los términos para referirse a ella son constantes en el resto del tango, donde habla de sus *caricias, lágrimas, mi corazón...*

El dolor del enamorado tiene esta misma formulación metonímica, tan usual hasta este punto. De este modo, encontramos en el texto del tango referencias al sentir doloroso del enamorado: *este silencio, mis penas, mi quebranto, mi tormento, mi carne viva...* Que enlazamos con el tópico del *penar de amor* analizado en la poesía cancioneril del siglo XV y en el bolero.

En este caso en concreto, en el cual aparece la muerte, como elemento intermediario entre los dos, vemos una sugerente caracterización de esta misma, mediante una sutil animalización, que aunque no está en conexión con ninguno de los ejemplos propuestos, creemos puede ser interesante para un lector interesado en el tema: *Como perros de presa las penas traicioneras/ velando tu cariño galopaban detrás (...) sus garras el dolor*. Donde se caracteriza por una adjetivación propia de animales: *perros de presa, galopaban, garras*. Esta terminología aplicada al elemento hostil, está claramente en contraposición con los atributos utilizados para caracterizar a la amada, que en todo momento destaca por su dulzura.

## 6.- Conclusiones finales.

De esta manera esperamos haber demostrado como los motivos temáticos se repiten entre artes bien distintas como son la música y la literatura. Nuestro objetivo era comprobar que elementos de contenido eran comunes y aparecían ligados a un tema común: la poesía amatoria. Si bien es cierto que el tema es uno de los denominados universales temáticos, ya que aparece reflejado en más de una cultura con los mismos elementos retóricos. En nuestro trabajo hemos analizado cuales son esas estructuras reiteradas en dicho desarrollo.

Por tanto, aún distanciados por casi cinco siglos, se repiten los mismos atributos de la amada. De esta manera son insistentes las alusiones, con una fuerte carga erótica, a la mirada como instrumento de enamoramiento, si próximo al *amor de visu*, teñido de connotaciones sexuales en la poesía cancioneril, tango y bolero. Del mismo modo, son constantes las apelaciones por el sujeto lírico a la *ingratitude* mantenida por la amada, la cual es idolatrada como si se tratase de una diosa -expresando de esta manera la *religio amoris* que tanto fruto tuvo en la lírica del siglo XV-, quien en todo momento rechaza al enamorado. De lo cual se deriva una lamentación amorosa que retoma los tópicos cancioneriles del *penar de amor* y *morir de amor*.

Estos elementos de fondo se completan con una similar estructura compositiva, así hemos comprobado que el narrador del lamento amoroso suele ser un hombre, que utiliza versos de corta extensión, en los cuales se repiten una serie de recursos estilísticos similares. Ponemos por ejemplo la reiterada utilización de la metonimia como figura estilística más usual. A su vez son constantes las hipérboles, así como las estructuras paralelísticas, bimembres o trimembres. Otro de los elementos reiterados en el tratamiento del tema, es el carácter fragmentario de la anécdota narrada, por lo que se recurre al inicio *in media res* o *ex abrupto*.

En todo momento se intenta expresar el sentimiento amoroso mediante la técnica de la glosa, propia de la tercera etapa cancioneril (1475-1511), en el que predomina la canción como estrofa. Esta forma, así como su tema será objetivo central de la letra amorosa desarrollada en los tangos y boleros del siglo XX. Lo que puede ayudar a comprobar la fijación de una serie de arquetipos culturales en torno al tema del amor, los cuales perviven en la memoria cultural de una lengua, debido al peso cultural del que ambas proceden, a pesar de distanciarse una de la otra en quinientos años de diferencia y varios miles de kilómetros, ya que los géneros musicales del bolero y el tango son oriundos de hispanoamérica.

## 7.- Bibliografía.

AAVV (1975): *Música Pop, Música Folk*. Planeta, Barcelona.

AAVV (1980): *Historia de la música*. Uthea, Méjico.

Alborg, Juan Luis (1981): *Historia de la literatura española*, “Edad Media y Renacimiento”, t. II, 2ª ed., Gredos, Madrid.

Alonso, Álvaro (1995): *Poesía de Cancionero*. Cátedra, Madrid.

Alvar, Manuel (1998): *Manual de Dialectología de América*. Alianza, Madrid.

Arcipreste de Hita (1990): *Libro de Buen Amor*. G. B. Gybbon-Monypenny (Ed.), Castalia, Madrid.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1974): “Tres poetas del *Cancionero General*; el Vizconde de Altamira”, *Temas hispánicos medievales. Literatura e Historia*, Gredos, Madrid.

Berendt, Joachim E. (1986): *El Jazz. De Nueva Orleans al jazz-rock*. FCE, Méjico.

Blecua, Alberto (1975): *La poesía del siglo XV*. La Muralla, Madrid.

Borges, Jorge Luis (1928): “El idioma de los Argentinos”, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires.

Cabero Pueyo, Bernat (1998): “Villancicos que se cantaron: Consideraciones analíticas sobre el villancico del siglo XVI”, *Anuario musical: revista de musicología del CSIC*, Nº 53, 1998, pags. 77-93.

Frenk Alatorre, Margit (1997): "Sobre los cantares populares del Cancionero musical de palacio", *Anuario de Letras*, Vol. 35, pags. 215-235.

Frenk Alatorre, Margit (1980): "Configuración del villancico popular renacentista", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Evelyn Rugg, Alan M. Gordon (Coords), pags. 281-284.

García Martínez, José M<sup>a</sup> (1996): *Del Fox-Trot al jazz flamenco: El Jazz en España de 1919-1996*. Alianza, Madrid.

Gardel, Carlos (1998): "Sus ojos se cerraron", *50 años de Bolero*, Vol. II, Le Pera y C. Gardel, Sony, Méjico.

Guillot, Olga (1997): "La gloria eres tú", *50 años de Bolero*. J. A. Menéndez, Vol. II, Sony, Méjico.

Hermanos Martínez Gil y compuesto por Ch. Alvarado (1997): "Desandando", *50 años de Bolero*, Vol. II, Sony, Méjico.

Lázaro Carreter, Fernando (1972): "La poesía del arte mayor castellano", *Studia hispanica in honorem de Rafael Lapesa*, Vol. I, Cátedra, Madrid.

Los Soberanos (1997): "Piel canela", *50 años de Bolero*, B. Capó, Vol. II, Sony, Méjico.

Prieto, Antonio y Villena, Luis Antonio de (1977): *El tema del amor en la poesía*. Planeta, Barcelona.

Reche Martínez, M<sup>a</sup> Dolores (1991): *Ejercicios de Retórica*. Gredos, Madrid.

Reichardt, Dieter (1997): Oralidad y las letras de tango, Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina, Schäffauer, Markus Klaus y Walter Bruno Berg (Eds.). Gunter Narr (Ed.), Tübingen.

Restrepo Rivera, Ángela María y Orrego Moscoso, Carolina (2004): "Junar al gotán"- "mirar al tango": Serie radial sobre el ritmo porteño, *Comunicaciones*. N<sup>o</sup>. 24, pags. 69-75.

Toña "la Negra" (1997): "Escarcha", *50 años de Bolero*, A. Lara, Vol. II, Sony, Méjico.

Vendrell de Millás, Francisca (1945): *Cancionero de Palacio*. CSIC, Barcelona.

Zavala, Iris M. (1986): *El Bolero*. Espiral, Barcelona.

## **8.- Anexos de letras de poemas y canciones.**

### **8.1.- Letras de poemas.**

**Con dolorido cuidado, Jorge Manrique.**

I  
Con dolorido cuidado,  
desagrado, pena y dolor,  
parto yo, triste amador,  
de de amores desamparado,  
de amores, que no de amor.

II  
Y el corazón, enemigo  
de lo que mi vida quiere,  
ni halla vida ni muere  
ni queda ni va conmigo;  
sin ventura, desdichado,  
sin consuelo, sin favor,  
parto yo, triste amador,  
de de amores desamparado,  
de amores, que no de amor.

**Con dos cuidados guerreo, Alonso Pérez de Vivero.**

Con dos cuidados guerreo  
que me dan pena y suspiro:  
el uno cuando no os veo,  
el otro cuando vos miro.

Mirándoos, de amores muero  
sin me poder remediar;  
no os mirando, desespero  
por tornaros a mirar;  
lo uno cresce en suspiro,  
lo otro causa desseo  
del que peno cuando os miro  
y muero cuando no os veo.

**8.2.- Letras de canciones.**

**La gloria eres tú, Ch. Alvarado.**

¿por qué negar que estoy de ti enamorado?  
De tu dulce alma, que es toda sentimiento.  
De esos ojazos negros de un raro fulgor  
que me dominan e incitan al amor  
Eres un encanto, eres mi ilusión.  
Dios dice que la gloria está en el Cielo,  
que es de los mortales el consuelo al morir.  
Bendito Dios porque al tenerte yo en vida  
no necesito ir al cielo tísú.  
Alma mía, la gloria eres tú.



y, yo hare palpitar,  
todo tu ser.

Cuando la escarcha pinte...

***Sus ojos se cerraron, Carlos Gardel, Alfredo Le Pera  
Compuesto en 1935 y aparecido en la película *El día que me quieras.****

Sus ojos se cerraron...  
y el mundo sigue andando,  
su boca que era mía  
ya no me besa más,  
se apagaron los ecos  
de su reír sonoro  
y es cruel este silencio  
que me hace tanto mal.  
Fue mía la piadosa  
dulzura de sus manos  
que dieron a mis penas  
caricias de bondad,  
y ahora que la evoco  
hundido en mi quebranto,  
las lágrimas pensadas  
se niegan a brotar,  
y no tengo el consuelo  
de poder llorar.

¡Por qué sus alas tan cruel quemó la vida!  
¡por qué esta mueca siniestra de la suerte!  
Quise abrirla y más pudo la muerte,  
¡Cómo me duele y se ahonda mi herida!  
Yo sé que ahora vendrán caras extrañas  
con su limosna de alivio a mi tormento.  
Todo es mentira, mentira es el lamento.  
¡Hoy está solo mi corazón!

Como perros de presa  
las penas traicioneras  
celando mi cariño  
galopaban detrás,  
y escondida en las aguas  
de su mirada buena  
la suerte agazapada  
marcaba su compás.  
En vano yo alentaba  
febril una esperanza.  
Clavó en mi carne viva  
sus garras el dolor;  
y mientras en las calles  
en loca algarabía  
el carnaval del mundo  
gozaba y se reía,  
burlándose el destino  
me robó su amor.

## NOTAS:

- [1] El presente artículo se incardina a las actividades del grupo de investigación Barrantes-Moñino financiadas en los proyectos 2PR01A053 e IPR99B005 de los Planes Regionales de investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de Extremadura.
- [2] Restrepo Rivera, Ángela María y Orrego Moscoso, Carolina (2004): “Junar al gotán”-“mirar al tango”: Serie radial sobre el ritmo porteño, trabajo de grado, *Comunicaciones*, N°. 24, pags. 69-75.
- [3] En *De origen y ambiente urbano en el Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos*, asoman estas primeras seguidillas aunque en literatura ya se conocían en el siglo XV. Frenk Alatorre, Margit (1997): “Sobre los cantares populares del Cancionero musical de palacio”, *Anuario de Letras*, Vol. 35, pags. 215-235.
- [4] El cambio de ritmos que proponía la música popular, influida por los nuevos ritmos americanos contribuyó al incremento popular de estas composiciones musicales. Para consultar más ejemplos puede leerse la obra de Berendt, Joachim E. (1986): *El Jazz. De Nueva Orleans al jazz-rock*. FCE, Méjico.
- [5] La danza americana y centroamericana es de procedencia africana, con compases de dos por cuatro o cuatro por cuatro, ritmos binarios y cuaternarios, más pertinente para este tipo de danza.
- [6] Así lo defiende en su artículo Reichardt, Dieter (1997): Oralidad y las letras de tango, Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina, Schäffauer, Markus Klaus y Walter Bruno Berg (Eds.). Gunter Narr (Ed.), Tübingen.. También puede verse al respecto la obra de Borges, Jorge Luis (1928): *El idioma de los Argentinos*”, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires.
- [7] Terrugi, Villamallar y Emilio Dis entre otros, *ibid*.
- [8] Estas peculiaridades intentaremos concretarlas más abajo, de momento sirvan de guía orientadora para el lector.
- [9] Sobre la historia y tipos de música popular donde se incluyen cantos que tratan sobre la ausencia de la amada, despedida o celos, puede leerse la obra AAVV (1975): *Música Pop, Música Fol*. Planeta, Barcelona, págs. 93-103.
- [10] Sobre las peculiaridades del español de América puede consultarse Alvar Manuel (1998): *Manual de Dialectología de América*. Alianza, Madrid.
- [11] Zavala, Iris M. (1986): *El Bolero*. Espiral.
- [12] Sobre la relación directa entre la poesía y la interpretación musical de los mismos es de especial interés el estudio de Cabero Pueyo, Bernat (1998): “Villancicos que se cantaron: Consideraciones analíticas sobre el villancico del siglo XVI”, *Anuario musical: revista de musicología del CSIC*, N° 53, 1998, pags. 77-93. Aunque anterior en el tiempo es igual de importante la consulta de Frenk Alatorre, Margit (1980): “Configuración del villancico

popular renacentista”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Evelyn Rugg, Alan M. Gordon (Coords), págs. 281-284.

- [13] La literatura cancioneril desarrolla toda una tipología de poemas de corte conceptistas en las que predomina una literatura picante, rozando los elementos eróticos, Alborg, Juan Luis (1981): *Historia de la literatura española*, “Edad Media y Renacimiento”, T. II, 2ª ed., Gredos, Madrid.
- [14] Poemas 75 y 113 de Alonso, Álvaro (1995): *Poesía de Cancionero*. Cátedra, Madrid, págs. 225 y 349. Para más detalles puede consultarse la obra de Avallé-Arce, Juan Bautista (1974): “Tres poetas del *Cancionero General*; el Vizconde de Altamira”, *Temas hispánicos medievales. Literatura e Historia*. Gredos, Madrid, págs. 316-338. Entre paréntesis se anotará en lo sucesivo el número del verso en el que se encuentra el ejemplo que utilizamos en el texto, con la intención de no ampliar el número de notas del trabajo.
- [15] Véase Prieto, Antonio y Villena, Luis Antonio de (1977): *El tema del amor en la poesía*. Planeta, Barcelona, págs. 31-48, donde hace un recorrido por las preferencias temáticas de la poesía amorosa del siglo XV y XVI, en correspondencia con la literatura amorosa de toda la historia de la literatura.
- [16] A este respecto puede leerse la obra de Lázaro Carreter, Fernando (1972): “La poesía del arte mayor castellano”, *Studia hispanica in honorem de Rafael Lapesa*, T.I, Cátedra, Gredos, Madrid, págs. 343-378. O bien la obra Blecua, Alberto (1975): *La poesía del siglo XV*. La Muralla, Madrid.
- [17] Así aparece recogido en Reche Martínez, Mª. Dolores (1991): *Ejercicios de Retórica*. Gredos, Madrid, quien analiza los tipos de recursos que aseguraban la retórica del bajo imperio y que fueron rescatadas a finales de la Edad Media, época en la que situamos los poemas traídos a este estudio.
- [18] Tema interpretado por los hermanos Martínez Gil y compuesto por Ch. Alvarado (1997): “Desandando”, *50 años de Bolero*, Vol. II, Sony, Méjico.
- [19] Interpretado por Guillot, Olga (1997): “La gloria eres tú”, *50 años de Bolero*. J. A. Menéndez, Vol. II, Sony, Méjico.
- [20] Interpretado por Los Soberanos (1997): “Piel canela”, *50 años de Bolero*, B. Capó, Vol. II, Sony, Méjico.
- [21] Interpretado por Toña “la Negra” (1997): “Escarcha”, *50 años de Bolero*, A. Lara, Vol. II, Sony, Méjico.
- [22] Arcipreste de Hita (1990): *Libro de Buen Amor*. G. B. Gybbon-Monypenny (Ed.), Castalia, Madrid. Lo que refuerza las tesis sugeridas por Whinon acerca del valor que adquieren estos matices en la poesía cortesana.
- [23] Vendrell de Millás, Francisca (1945): *Cancionero de Palacio*. CSIC, Barcelona.
- [24] Gardel, Carlos (1998): “Sus ojos se cerraron”, *50 años de Bolero*, Vol. II, Le Pera y C. Gardel, Sony, Méjico.

© José Soto Vázquez 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

