

Cartografías Hispánicas

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)





CARTOGRAFÍAS HISPÁNICAS

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

••
Área de
Publicaciones

8offyñ
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades



unc

Cartografías hispánicas: literatura y cultura / editores Germán Brignone ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1944-4

1. Literatura. 2. Literatura Española. 3. Cultura Europea. I. Brignone, Germán

CDD 800

2026 © Germán Brignone, Mabel Brizuela, María Teresa Toniolo, René Vijarra

2026 © Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Maquetación y diseño: Mariana Valdez / mariana.valdez@unc.edu.ar

Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Jefe Área Publicaciones: Jeremías Corazza

Comunicación institucional: Paloma Braverman

Diseño y arte de portada: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interior: María Bella y Luis Sánchez Zárate

2026

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Alejandra Castro

Vicedecana: Andrea Bocco

<https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/>

Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Graciela Ferrero

Vicedecano: Fabián Negrelli

<https://www.lenguas.unc.edu.ar/>

Asociación Argentina de Hispanistas

<https://www.aahispanistas.org/>

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

ISBN

La *lyra mínima* medieval hispánica: una pieza -casi- olvidada del canon universitario. Propuesta didáctica para su enseñanza

María Eduarda Mirande

Universidad Nacional de Jujuy
eduardamirande@gmail.com

Resumen

Stephen Reckert (1970, 1993, 2001) acuñó el concepto de *lyra mínima* para designar un género de poesía breve, no narrativa y de raíz oral –o inspirada en la oralidad– que condensa la forma elemental del decir poético en su vertiente popular. En la tradición lírica hispánica, la *lyra mínima* se manifiesta en tres géneros fundamentales: las *jarchas* mozárabes (siglos XI–XIV), las *cantigas de amigo* galaicoportuguesas (siglos XIII–XIV) y los villancicos castellanos recogidos en cancioneros entre los siglos XV y XVII. Pese a la riqueza y diversidad del corpus conservado, su estudio permanece relegado en los programas de literatura medieval en la mayoría de la universidades argentinas. El presente trabajo busca reivindicar la importancia de la *lyra mínima* y propone dos ejes de análisis complementarios para su enseñanza: por un lado, comprenderla como práctica sociodiscursiva en contextos cortesanos; por otro, considerarla como artefacto semiótico-cultural que condensa operaciones fundamentales de la memoria colectiva y del minimalismo poético. Desde esta doble perspectiva, la *lyra mínima* se revela como un objeto privilegiado de estudio, capaz de articular dimensiones históricas, filológicas y semióticas, enriqueciendo la formación crítica del estudiante y devolviendo visibilidad a un género esencial del patrimonio literario hispánico.

Palabras clave: *Lyra mínima*, lírica medieval, canon literario, propuesta didáctica, enseñanza universitaria

Abstract

Stephen Reckert (1970, 1993, 2001) coined the concept of *lyra mínima* to designate a genre of brief, non-narrative poetry with oral roots –or inspired by orality– that condenses the elemental form of poetic expression in its popular dimension. In the Hispanic lyric tradition, the *lyra mínima* is manifested in three fundamental genres: the Mozarabic *jarchas* (11th–14th centuries), the Galician-Portuguese *cantigas de amigo* (13th–14th centuries), and the Castilian *villancicos* collected in songbooks between the 15th and 17th centuries. Despite the richness and diversity of the preserved corpus, its study remains sidelined in medieval literature programs at most Argentine universities. The present work seeks to reclaim the significance of the *lyra mínima* and proposes two complementary axes of analysis for its teaching: on the one hand, to understand it as a socio-discursive practice in courtly contexts; on the other, to approach it as a semiotic-cultural

tural artifact that condenses fundamental operations of collective memory and poetic minimalism. From this dual perspective, the *lyra mínima* emerges as a privileged object of study, capable of articulating historical, philological, and semiotic dimensions, thereby enriching critical training and restoring visibility to an essential genre of the Hispanic literary heritage.

Keywords: *Lyra minima*, medieval lyric, literary canon, didactic proposal, university teaching

Introducción: hacia una definición de la *lyra mínima*

El campo de estudio de la poesía de tradición²⁷ oral debe al hispanista norteamericano Stephen Reckert (1923-2013) el concepto de *lyra minima*. Propuesto hacia 1970 en un artículo temprano y desarrollado años más tarde en su clásico texto *Beyond Chrysanthemums. Perspectives on Poetry East and West* (1993)²⁸, el sintagma vino a dar nombre a un tipo de “micropoema” (Reckert, 2001, p. 49) de carácter no narrativo y de origen tradicional –en el sentido de que es transmitido por tradición oral o inspirado en ella–, cuyos testimonios se registran en diferentes culturas y contextos desde el extremo Oriente al extremo Occidente, tanto en épocas remotas como en las actuales.

Siguiendo un método comparatista sobre la base del tema universal del amor y afianzado en sus habilidades de políglota y avezado filólogo, Reckert pone en contacto diferentes tradiciones líricas ibéricas, iberoamericanas y asiáticas donde halla manifestaciones de la *lyra minima*. Se remonta a los orígenes de la poesía persa, china y japonesa para reconocer similitudes entre sus cuatro formas clásicas: el *robâ'i* o cuarteta clásica de la poesía persa, el *jué jû* o cuarteta tradicional china, el *tanka* y el *haiku* japoneses con sus respectivas estrofas de cinco y tres versos. Y, en paralelo, va estableciendo contactos entre estas micropoéticas orientales y las del Occidente Ibérico e iberoamericano a partir de un corpus que selecciona en base a un corte diacrónico de nueve siglos de poesía tradicional. Inicia este recorrido con las *jaryas* andalusíes (S.IX a XIV), lo continúa con las cantigas de amigo galaicoportuguesas (S.XIII y XIV), incluye los villancicos castellanos de los siglos XV y XVI, incorpora coplas sevillanas y seguidillas andaluzas contemporáneas, *quadras* portuguesas e incluso suma entre los más de doscientos textos que analiza, una copla argentina registrada por Juan Alfonso Carrizo hacia 1926. Reckert conforma así un

²⁷ Los términos *popular* y *tradicional* se intersectan pero no son equivalentes: lo *popular* remite a composiciones que circulan y el pueblo hace suyas –con frecuencia anónimas, aunque a veces de autor conocido–, creadas dentro de una estética colectiva sustentada en fórmulas, ritmos y motivos compartidos; lo *tradicional* remite al circuito de transmisión y conservación comunitaria que asegura la vigencia de esos textos como legado compartido. Ambos términos se aplican en general a la *lyra mínima*, y son empleados en este trabajo en su interrelación.

²⁸ Texto ampliado y traducido al castellano en 2001 por el propio autor con el título *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectiva sobre la poesía occidental y oriental*.

corpus de microtextos, de carácter trans-cultural, trans-geográfico y trans-histórico que le permite identificar y caracterizar los principales rasgos del minimalismo poético tradicional: la estructura cuadrática, la estructura paralelística –con sus variantes por similitud o contraste– y el principio de equivalencia simbólica²⁹, que opera con un nutrido repertorio de símbolos naturales, como el viento, el agua, las fuentes, la luna, pinos, almendros, álamos y sauces, rosas, naranjas y limones, ciervos y gacelas, sólo por mencionar algunos de los muchos que analiza con agudísima mirada filológica.

Además de ser “cancioncitas en miniatura”, compuestas por dos a seis versos de doce a treinta dos sílabas, según sus dimensiones más frecuentes, estas brevísimas composiciones –señala Reckert– abordan casi exclusivamente el tema del amor desde el punto de vista de una mujer, que aparece como protagonista (sujeto lírico) o como personaje referido (objeto del enunciado). Se trata, por lo general, de una *jeune fille en fleur* recién iniciada en los avatares amorosos o de una mujer enamorada o desengañada, quien establece un sistema de correspondencias entre su mundo afectivo y la naturaleza que la rodea, componente fundamental de este tipo de poesía donde, por otra parte, se origina el simbolismo vital que la caracteriza.

En concordancia con su brevísima extensión, estos poemitas presentan un estilo minimalista que opera con las formas de cognición y con los recursos propios de la oralidad, rasgos que se conectan directamente con su origen campesino. Aclaremos este punto: como señala Reckert “Fue en el Campo donde nació la *lyra minima*” (2001, p.105), pero no se trata de entender este carácter campesino en términos de ubicación geográfica o espacial sino más bien como “un estado de espíritu” (2001, p. 104) que diferencia a la sociedad rural tradicional de la urbana tecnológica. Estado de espíritu que “hasta tal vez el siglo XVI (...) era la norma en todas las sociedades entonces existentes o de cuya existencia en épocas anteriores se sabía, tanto europeas como asiáticas.” (2001, p. 104)

Brevedad, predominio de temática amorosa, presencia de lo femenino, simbolismo natural, minimalismo poético, espíritu rural, componen los rasgos fundamentales de la *lyra minima* tradicional, que Reckert logra identificar desplazándose sobre las fronteras movedizas de un género que, siendo de naturaleza oral o inspirado en ella, nos ha llegado porque en algún punto de su trayectoria fue captado por la letra, y cabe agregar –para el interés de esta ponencia– capturado también por la música.

29 Se trata de un paralelismo hipotáctico de dos términos de una comparación, uno simbólico y otro real, unidos por la inseparabilidad inherente de contenido simbólico y forma paralelística. Este tipo de paralelismo es por su propia naturaleza un artificio retórico no sólo formal sino comparativo (Reckert, 2001: 53)

La *lyra minima* en la tradición lírica hispánica (medievales y renacentistas): breve repaso

El primer momento de emergencia de la *lyra mínima* en territorio peninsular –el más remoto y complejo– se sitúa en Al-Ándalus entre los siglos XI y XIV, cuando la *jarcha* en lengua mozárabe fue incorporada como estrofa final en las *moaxajas* árabe-hebreas que circulaban cantadas en pueblos y ciudades bajo dominio musulmán. Como es sabido, la *moaxaja* es un género poético híbrido en el que confluyen elementos cultos y populares, tres lenguas –el árabe y el hebreo cultos, junto al mozárabe–, y dos registros contrapuestos: el estilizado del cuerpo, y otro más prosaico o popular en la *jarcha* que actúa como añadido vernáculo. Debido a sus raíces romances, su naturaleza bilingüe y sus formas de circulación en el contexto multiétnico de la España andalusí, la *jarcha* ha presentado importantes desafíos históricos, filológicos y musicales al estudio de la lírica tradicional que siguen sin resolverse. En efecto, su abordaje sigue siendo un terreno espinoso aun cuando existe un corpus de aproximadamente 64 *jarchas* romances (Solá-Solé, 1990, p. 20); número considerable teniendo en cuenta que se trata del registro escrito de textos medievales cuya procedencia oral resulta incuestionable, y por ende, indispensable para comprender los primeros testimonios de presencia de la *lyra minima* en el contexto ibérico. (En este trabajo dejamos de lado su estudio para centrarnos en los dos momentos que le siguen).

El segundo momento corresponde a las cortes galaicoportuguesas de los siglos XIII y XIV. En este escenario, trovadores y juglares, influidos por la moda provenzal, recrearon un género vernáculo: la *cantiga de amigo*. A través de estas composiciones penetró en el ámbito cortesano el universo poético de la *lyra mínima*: muchachas *velidas*, *fermosiñas* o *louçanas* que confían a hermanas, amigas o la naturaleza sus amores. La *cantiga de amigo* consolidó, además, recursos de clara raigambre oral como el paralelismo y el *leixa-pren*, que los poetas adaptaron con gran conciencia artística.

El tercer momento se produce en las cortes castellanas, navarras, aragonesas y portuguesas a partir de mediados del siglo XV y durante el XVI y parte del XVII, cuando poetas y vihuelistas recogieron e imitaron cantos tradicionales para integrarlos en cancioneros y repertorios musicales. En este contexto, la *lyra minima* se difundió en villancicos cortesanos, en ensaladas y otros géneros, a través de la música polifónica de autores como Juan del Encina, Juan de Anchieta, Juan Vásquez o Tomás Luis de Victoria, y más tarde fue incorporada al teatro de Gil Vicente, Lope de Vega o Ruiz de Alarcón, entre otros. Su paso a los escenarios confirma hasta qué punto estas micropoéticas se habían convertido en un ingrediente indispensable de la lírica y la dramaturgia cortesana.

En términos generales, es posible afirmar que para el imaginario aristocrático cortesano la *lyra minima* venía cargada de varios atractivos: en primer lugar, visos de ser muy antigua –de allí la presencia de arcaísmos lingüísticos, técnicos y conceptuales (Beltrán, 2002, pp. 214-215)–,

en segundo lugar, la presunción de su naturaleza oral que explicaría la presencia de irregularidades métricas, asonancias, reiteraciones y paralelismos, junto al uso del estribillo o el refrán. A estos atributos se suma un último elemento: la concepción naturalista del amor y del paisaje, que venía a “refrescar” los modelos provenzales que circularon profusamente en la vida cultural literaria y musical de la península durante el siglo XIII –en pleno auge de la moda occitana– y desde mediados del XIV y durante el XV, cuando dichos modelos fueron reflatados en las cortes hispánicas, especialmente en las de Juan II y Enrique IV de Castilla.

La enseñanza de la *lyra minima* en las aulas universitarias argentinas

Ahora bien, ¿qué ocurre con el estudio de la *lyra minima* en nuestras aulas universitarias? A pesar de contar con un extenso corpus recopilado en antologías fundamentales –como las de Margit Frenk (1966, 1987, 2003) y José María Alín (1968, 1991)–, y de disponer de un corpus crítico de jarchas romances –como los de Emilio García Gómez (1965) y Josep Solà Solé (1975, 1990)–; a pesar también de las numerosas investigaciones de especialistas reconocidos como Frenk, Reckert, Alan Deyrmond, Carlos Alvar, José Manuel Pedrosa, Vicenç Beltran, Mariana Masera, Pedro Piñero Ramírez, Luis Díaz Viana, entre muchos otros; y no obstante contar con iniciativas como la Asociación *Lyra Minima* (activa desde 1996), reconvertida recientemente en la Red Internacional de *Lyra Minima* (RELYMI)³⁰; a pesar –insisto– de todas estas fuentes e instituciones dedicadas a su estudio, lo cierto es que la *lyra minima* suele ser una materia pendiente en la mayoría de nuestras aulas universitarias.

Los datos parecen confirmar esta sospecha: tras revisar los programas de Literatura Española I y Literatura Española de diez universidades nacionales: Buenos Aires, La Plata, Mar del Plata, Salta, Tucumán, Jujuy, Cuyo, Comahue, Santa Fe y Chaco³¹, sólo tres (Buenos Aires, La Plata y Jujuy) incluyen unidades específicamente dedicadas a la lírica medieval en sus formas breves, y una (Chaco) incorpora a las jarchas dentro de una primera unidad de carácter muy general. A esta nómina se suma la Universidad Católica Argentina, según dato proporcionado por el Dr. Javier González durante el congreso de la AAH en Córdoba, 2024.

30 La Red Internacional Lyra Minima (RELYMI) surge entre los miembros de la Sociedad Lyra Minima, que desde 1996 reúne a investigadores de distintas universidades. Su objetivo es estudiar los géneros breves de la poesía de tradición oral panhispánica, desde la Edad Media hasta el siglo XXI. La red, impulsada por Mariana Masera (UNAM, México), Gloria Chicote (UNLP, Argentina) y Ricarda Musser (IAI, Alemania), fue inaugurada en diciembre de 2023.

31 En el caso de Santa Fe y Chaco, la información fue consultada en formato papel; en los demás, en línea.

Propuesta pedagógica para la enseñanza de la *lyra minima*

Frente a la notoria omisión de la *lyra minima* en los planes de estudio de las carreras de letras, esta ponencia propone revalorizar su enseñanza como una vía para enriquecer la formación literaria y crítica de los futuros profesionales del campo. Revertir esta situación no implica simplemente ampliar contenidos, sino cambiar el enfoque: revisar los modos en que leemos, enseñamos y comprendemos, en sus dimensiones histórica, cultural, literaria, semiótica, discursiva e incluso sensorial, este tipo de producciones de naturaleza mixta y heterogénea, donde oralidad, auralidad y escritura se entrelazan en sistemas complejos que permiten visibilizar los intercambios y las influencias mutuas entre diferentes estratos de la sociedad bajomedieval y renacentista.

Para alcanzar este objetivo, propongo dos recorridos complementarios. El primero se orienta al estudio de la *lyra minima* entendida como fenómeno histórico-social performativo, centrado en una práctica socio-discursiva situada: la poesía cortesana cantada. El segundo toma a la *lyra minima* como objeto semiótico-cultural que puede ser abordado como una especie de “laboratorio”, donde es posible identificar formas primarias de simbolización estética del mundo, ligadas tanto a la oralidad como al lenguaje literario y conectadas con los mecanismos de la memoria cultural colectiva.

Esta propuesta bidireccional no pretende ser exhaustiva, más bien responde a una finalidad didáctica que opera por recortes metodológicos orientados a la enseñanza de un tema que entraña numerosas dificultades y que, por esa misma razón, representa un desafío apasionante.

1. La *lyra minima* como práctica sociodiscursiva en contextos cortesanos

La *lyra minima* medieval fue absorbida por modas cortesanas lírico musicales, es decir se trata de poesía para ser principalmente cantada y subsidiariamente leída en los ámbitos de una cultura aristocrática. Así ha llegado hasta nuestros días, conservada gracias al interés de estratos sociales altos que disponían de los medios tecnológicos para su fijación: la escritura y las notaciones musicales, estas últimas nulas en el ámbito de las jarchas andalusíes, muy escasas en la lírica galaico-portuguesa, más abundantes durante el período renacentista en que circularon numerosísimos cancioneros.

La *lyra minima* funcionó en los entornos cortesanos como un elemento vernáculo incorporado a la práctica escrituraria de una escuela o moda poético-musical. En tal sentido, podría decirse que operó como un texto de frontera que tradujo elementos de un modelo rural con sus respectivas representaciones, pero a la vez dio cuenta del contexto en que fue reabsorbido, del grupo social que lo incorporó y a quien se destinaba, de las prácticas sociales y performá-

ticas con que circuló, de sus soportes materiales de producción o de conservación³². Estas micropoéticas actuaron como zonas de contacto, apropiación y reconfiguración textual; en ellas confluyen, se intercambian y reformulan formas expresivas, temas y motivos, representaciones sociales y repertorios simbólicos pertenecientes a distintos estratos culturales.

La reconfiguración sociohistórica de la *lyra mínima* ofrece un espacio curricular idóneo para un abordaje multimedial y multidisciplinario. Este enfoque permite superar la distancia histórica de una literatura difícil de recuperar solo desde los textos escritos, y la convierte en un objeto privilegiado para el estudio de la lírica tradicional de vertiente oral.

Un ejemplo especialmente ilustrativo para el enfoque propuesto lo ofrece la escuela lírica galaicoportuguesa, cuya influencia se expandió por un amplio territorio que comprendía los reinos de León y Galicia, de Portugal y, a partir de 1230, de Castilla, tras su unificación con León bajo el reinado de Fernando III. Pese a estar escrita en galaicoportugués, esta poesía trascendió las fronteras geográficas y lingüísticas de su lengua de origen, que –conviene recordar– funcionó como vehículo de prestigio y cultura literaria en diversos centros cortesanos medievales. Nutrida por la influencia de la lírica provenzal, de la que heredó formas métricas, motivos, tópicos y modos de expresión cortesana, esta escuela desarrolló una poética artística, lúdica y refinada, que reservó un lugar central a la *lyra mínima* mediante la incorporación de la *cantiga de amigo*. Es precisamente en el cultivo de este género vernáculo donde encuentra su mayor originalidad, al introducir voces femeninas, confidentes y deseantes, que resuenan inmersas en un paisaje natural donde el mar, las olas junto a las verdes frondas son la manifestación sensible del simbolismo telúrico que lo caracteriza.

Gracias a proyectos como *Littera* (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>), hoy podemos acercarnos con bastante exactitud al universo lingüístico, geográfico y cultural en el que nació la tradición de la *cantiga de amigo*. Este portal logra salvar, al menos en parte, la gran distancia temporal y abre nuevas puertas para un conocimiento amplio y contextualizado. *Littera* –cuyo nombre completo es *Edición, actualización y preservación del patrimonio literario medieval portugués*– fue financiado por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia y llevado adelante en el Instituto de Estudios Medievales de la Universidade Nova de Lisboa. Como fruto de esa iniciativa, el *Portal de Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* ofrece al público un vasto corpus

32 Puede ocurrir que estas instancias no coincidan, tal el caso de dos de los cancioneros galaicoportugueses conservados: Colocci Brancutti y el de la Vaticana, que fueron copiados a principios del XVI en Italia, pero se cree provienen de manuscritos de fines del XIV, ambos perdidos.

digitalizado³³ que procede mayormente de los tres grandes cancioneros conocidos: *Cancionero de Ajuda*, *Cancionero da Vaticana* y *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, también llamado *Cancionero Colocci-Brancutti*. Acompaña este corpus, un conjunto de iluminaciones procedentes de los códices, músicas originales y contrafacturas de época medieval así como adaptaciones contemporáneas; todo ello complementado con abundante información contextual. Además, se incluye el tratado anónimo *Arte de Trovar* y una serie de materiales que facilitan la lectura: glosarios, notas explicativas, referencias de lugares y nombres propios y comentarios críticos. Cada cantiga puede leerse en versión editada y cotejarse con su fuente manuscrita, acompañada de anotaciones que explican las decisiones editoriales.

La posibilidad de contar con este recurso multimedial, que reúne textos, iluminaciones de códices, mapas interactivos, bases de datos, datos filológicos y registros sonoros, permite diseñar un entorno de enseñanza y análisis que integra lectura, audición y visualización. La combinación de estos recursos favorece la incorporación de la lírica galaicoportuguesa en propuestas didácticas actuales, que posibilitan una comprensión más profunda y diversificada de sus géneros poéticos, atendiendo a su historicidad, performatividad, marcas y filiaciones cultas o populares, a su doble carácter escrito y musical y, finalmente, a su condición de bienes de consumo cultural. De tal manera, esta tradición lírica se convierte en un terreno fértil para experiencias pedagógicas interdisciplinarias y multimediales, que revitalizan el vínculo entre escritura, oralidad, música y cultura material.

2. La *lyra minima* como artefacto semiótico-cultural

Inicio el segundo recorrido de la propuesta didáctica, con unas reflexiones de Raúl Dorra, quien dedicó parte de su obra al estudio de la poesía tradicional hispánica. Afirmo este autor que una poesía elaborada sobre la experiencia de la oralidad “nos ilustra acerca de las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, acerca de los procesos de la memoria colectiva, de lo imaginario social, de la construcción de una ideología.” (1997b, p. 43).

A la luz de estas ideas, las formas poéticas de la *lyra minima* y en general de toda poesía de tradición oral, condensan operaciones esenciales del lenguaje y de la memoria colectiva que revelan mecanismos primarios de apropiación simbólica del mundo. Se trata de operaciones semióticas de captura y configuración del sentido, en las que intervienen no sólo la palabra y la voz, sino también el ritmo, el cuerpo y la memoria en sus dos dimensiones: individual y social.

33 El corpus profano de la lírica galaicoportuguesa comprende unas 1680 cantigas de amor, escarnio y maldecir, atribuidas a unos 187 trovadores y juglares, conservadas en cancioneros y pergaminos medievales digitalizados. Sus principales fuentes son el Cancionero de Ajuda (310 cantigas de amor), el Cancionero da Vaticana y el Cancionero Colocci-Brancutti (incluye el *Arte de trovar*). Se suman el Pergamino Vindel (7 cantigas de amigo de Martim Códax, seis con notación musical), y el Pergamino Sharrer (7 cantigas de amor de D. Dinis, con música).

Resulta pertinente recordar, con Maurice Halbwachs ([1925] 2004), que la memoria individual sólo puede desplegarse dentro de marcos sociales. Al ser la *lyra minima* un producto configurado, formalizado y conservado –oral o escrito– en el seno de un grupo o de una comunidad, opera como dispositivo de resonancia colectiva que interviene activamente en la dinámica de la memoria social. En este punto cabe mencionar la distinción propuesta por Jan Assmann entre memoria comunicativa y memoria cultural. Según este autor,

cultural memory is a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation (2008, p. 110-111).

La memoria cultural, en consecuencia, se materializa en instituciones, textos, rituales y prácticas artísticas que garantizan la perdurabilidad de los imaginarios colectivos; mientras que la memoria comunicativa, más efímera, se sostiene en la interacción oral de las generaciones vivas, y se proyecta sobre un horizonte temporal limitado a unos cien años. Claro está que en la práctica ambas memorias se entrecruzan y retroalimentan.

Ahora bien, desde este enfoque, al cristalizar en estructuras poéticas mínimas, estables, formularios y repetitivas, el micropoema tradicional se convierte en soporte de memoria cultural, capaz de reactivar imaginarios de larga duración. Precisamente por esta participación en la dinámica de la memoria social, la *lyra mínima* funciona como medio de transmisión de discursos sociales y contribuye a la configuración y reconfiguración del imaginario colectivo, activando determinadas zonas de la memoria de la cultura.

Por todo lo expuesto, la *lyra minima* se presenta como un artefacto semiótico-cultural de gran complejidad y productividad, que puede abordarse a modo de observatorio del minimalismo poético. Los cinco pasos del recorrido metodológico que siguen a continuación apuntan hacia esa finalidad.

2.a- Abordaje semiótico-antropológico

La *lyra mínima* funda sus principios compositivos –sus matrices formales, discursivas y retóricas– en procesos perceptivos primarios y en los valores individuales, sociales, antropológicos y simbólicos de la voz humana. (Zumthor, 1991, pp. 9-18; Dorra, 1997a, 1997b; Finnegan, 2024) Por esa razón, es un escenario propicio para observar los procesos semióticos fundantes de la experiencia estética, donde interviene la tríada voz-cuerpo-mundo que alimenta las raíces de toda poesía oral. Esos procesos están raigalmente conectados con los recorridos perceptivos elementales que operan en la organización primaria del mundo –muy cercanos a las primeras

experiencias sensoriales y afectivas del sujeto humano– y donde intervienen los ritmos corporales, la respiración y la voz, creando las condiciones semióticas fundamentales para que emerjan –junto al ritmo–, el canto y la palabra. Zumthor imagina ese momento como un instante revelador del origen común del ritmo vital, del lenguaje y de la poesía (1991, p. 177). Instante donde la voz juega un papel central.

Ese impulso originario de la poesía oral explica carácter vocativo. En la *lyra minima* este rasgo suele ser una constante, pues en los micropoemas escuchamos una voz que llama, que dialoga *in absentia* con madre, hermanas, amigas, amigo o ser amado, que elige a la naturaleza como confidente o se desdobra sobre sí misma en un clima de introspección. En ocasiones, esa voz puede recrear una brevísima escena dialogada:

[NC 703]³⁴

–Digas, morena garrida,
¿quándo serás mi amiga?
–Quando ‘sté florida la peña
d’una flor morena.

La *lyra minima* actúa la voz y explora su dimensión sonora preverbal mediante el uso de recursos como la interjección, la onomatopeya y la jitanjáfora:

[NC 268]

¡Ayres, ola!,
¡que me abraso en amores toda!

[NC 496]

¡Ay, que non ay, mas ay, que non era
quien de mi pena se duela!³⁵

[NC 712]

Rufarra, rrufarara,
caballero, no andéis tan tarde,
–*rrufara, rrufarara*–
que no me parió para bos mi madre.

34 Los textos que llevan esta referencia entre corchetes pertenecen al *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Vol. I y II) de Margit Frenk (2003).

35 En el *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (Frenk) se registran más de 150 villancicos que inician con vocativo “ay” o “ái”, muestra de su uso en el vasto corpus registrado.

Se podría decir, sin temor a equívoco, que la voz es la gran protagonista de estos micro-poemas –y de todo texto poético oral– donde revela sus potencias, sus valores y su fuerza.

Zumthor entiende la voz como un “querer decir y voluntad de existencia” (2001, p. 11), principio antropológico de todo acto comunicativo. En la poesía oral, la voz se enlaza de manera natural con el ritmo que, como recuerda Havelock, constituye “el fundamento de todos los placeres biológicos, de todos los placeres naturales –el sexo incluido–” (1996, p. 105). El ritmo, asociado al goce corporal, se prolonga en el juego, y esa conjunción de ritmo y juego alimenta las raíces de la experiencia poética.

En resumen, estudiar la *lyra minima* desde la perspectiva semiótica y antropológica abre un campo fértil, capaz de iluminar los fundamentos mismos del hecho poético y de la poesía en general. En esta línea, y siguiendo a Dorra, se trata de “ver en la literatura popular el subsuelo, la dimensión elemental y fundante de la literatura culta” (1997b, p. 43). Para este autor, la literatura popular constituye un conjunto de mensajes artísticamente elaborados cuyo origen está en la experiencia de la comunicación oral, que sostiene la memoria profunda de las comunidades. Desde esta perspectiva, la literatura culta no es sino la continuación –y, sobre todo, la especialización– de las formas y procesos primarios de la literatura popular. Entre ambos sistemas se establece un intercambio constante que los enriquece mutuamente.

Observar las relaciones entre la literatura popular y la culta da pie al siguiente paso del recorrido metodológico, teniendo en cuenta además que la *lyra minima* oral nos ha llegado imitada, recreada o refundida por poetas y músicos adscriptos a escuelas o corrientes lírico-musicales.

2.b- Estudio de la *lyra mínima* en el sistema lírico que la incorpora

Otra vía de abordaje de la *lyra minima* consiste en examinar de qué manera sus matrices formales, discursivas y retóricas se articulan, se adaptan o se transforman dentro de los marcos líricos en los que el micropoema se inscribe. Su productividad estética no puede comprenderse de manera aislada, sino en relación con los géneros, tradiciones y convenciones que la acogen y reformulan. En este sentido, resulta fundamental examinar cómo funciona al interior de sistemas líricos específicos que la absorben y resignifican; tales como la escuela poética galaicoportuguesa, la moda lírico-musical de la poesía cancioneril renacentista o, más cercano a nuestros días, el canto oral tradicional que mantiene vivos géneros como la copla o la décima.

Para dar un ejemplo, recurriré al tan visitado motivo del lavado del cabello de la niña virgo, que Sánchez Romeralo reconoce como frecuente en la lírica popular (1969, pp. 60-61). Este motivo tradicional da origen a tres cantigas de amigo, dos de Pero Meogo: “Enas verdes ervas” y “Levou-s’aa alva, levou-s’a velida”, y otra de João Soares Coelho, la cual transcribo:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu delos
e de mi, louçana.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m'eu delas
e de mi, louçana.

A la fonte [e] paguei-m'eu deles;
aló achei, madr', o senhor deles
e de mi, louçana.

[E], ante que m'eu d'ali partisse,
fui pagada do que m'el[e] disse
e de mi louçana.

Nos encontramos ante una cantiga con uso de refrán que emplea la técnica del paralelismo y el recurso tradicional del *leixa-pren* característico de la lírica galaico-portuguesa. Cabe recordar que este es un procedimiento de encadenamiento estrófico, en el cual las estrofas se conforman mediante dísticos que se repiten con ligeras variaciones. El mecanismo consiste en que los últimos versos de una pareja de estrofas pasan a ocupar la posición inicial en la pareja siguiente. Así, el poema se construye como una red de ecos y correspondencias métricas, donde cada nueva estrofa retoma y reelabora un segmento de una precedente. Este procedimiento crea un potente efecto musical y rítmico, distintivo de la poesía destinada al canto y a la danza, y refuerza la idea de continuidad y circularidad propia de la tradición oral.

En su cantiga, Soares Coelho trabaja el paralelismo de una forma libre, pues en el último dístico produce una variante rompiendo la organización secuenciada y rítmica para introducir un verso que añade un matiz narrativo temporal: “[E], ante que m'eu d'ali partisse”. Con este desvío, altera la regularidad de la estructura tradicional y abre un hiato al sugerir una escena ausente: el diálogo entre la joven y su amigo. Esta secuencia omitida es esencial en el desarrollo del breve poema, pues produce el efecto de un antes y un después brindando espesor al conjunto. La densidad temporal acompaña el trabajo introspectivo y la autosatisfacción de la muchacha al ver reflejada su imagen en la fuente.

El tema es otro aspecto original de la cantiga: asistimos a la autocontemplación de la protagonista quien se descubre “*louçana*” (hermosa), se “paga” de sus cabellos y gusta de sus “*gar-cetas*” (trenzas). El motivo tradicional del cabello con sus connotaciones eróticas se enriquece

gracias al matiz sicológico añadido por el poeta quien al subjetivarlo, lo recrea.

El análisis puede extenderse a las dos cantigas de Pero Meogo; cuyos textos transcribo para ofrecer algunas líneas de lectura que ilustran cómo se inserta el motivo tradicional en el sistema lírico galaicoportugués.

Texto 1º

Enas verdes ervas
vi andá'las cervas,
meu amigo.

Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E com sabor delas
lavei mias garcetas,
meu amigo.

E com sabor delos
lavei meus cabelos,
meu amigo.

Des que los lavei
d'ouro los liei,
meu amigo.

Des que las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo.

D'ouro los liei
e vos aspereí,
meu amigo.

D'ouro las liara
e vos asperava,

meu amigo.

Texto 2º

[Levou-s'aa alva], levou-s'a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria;
leda dos amores, dos amores leda.

[Levou-s'aa alva], levou-s'a louçana,
vai lavar cabelos na fria fontana;
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo, que lhi bem queria;
leda dos amores, dos amores leda.

Vai lavar cabelos na fria fontana,
passa seu amigo, que [a] muit'a[ma]va;
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo, que lhi bem queria,
o cervo do monte a águia volvia;
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que a muit'amava,
o cervo do monte volvia [a] águia;
leda dos amores, dos amores leda.

Dejando de lado los diferentes usos del paralelismo tradicional en cada una de las composiciones, me centraré en los elementos más originales en el tratamiento del motivo.

Sin duda, un componente diferenciador es la presencia de los símbolos del agua y del ciervo. Este último constituye una verdadera “marca de autor” de la poesía de Meogo (Brea, 2005, p. 117), y muestra cómo algunos poetas de la escuela galaica hicieron un uso especializado de los materiales tradicionales de la *lyra minima* para configurar una poética propia (Beltran, 2007, p. 217).

En la 1º cantiga, el contexto bucólico está marcado por el tópico del *locus amoenus*: la escena sucede entre las “verdes ervas” y los “verdes prados” sin ceñirse a las marcas propias de

una geografía. No hay referencias al mundo natural circundante, como sí ocurre en otras donde hallamos “avelaneiras frolidas” (Airas Nunes y João Zorro), “verdes pinos” (Don Denis) o menciones constantes al mar (“mar de Vigo” de Martim Codax).

En el 2º texto, se especifica un marco temporal: el alba, que en el conjunto de las cantigas de amigo remite al subgénero de las alboradas. Estas se diferencian de las albas trovadorescas occitanas por cierta vaguedad, pues no recrean el momento preciso de la despedida de los amantes furtivos al amanecer, sino que se centran directa o indirectamente en el motivo del encuentro a primera hora de la mañana, luego de mencionar el despertar de la muchacha al rayar el sol, transformando el lamento de la separación de los amantes en celebración del encuentro. (Brea, 2005, pp. 124-125)

Por otra parte, la cantiga de la “*velida*” es, como señala Brea, uno de los dos únicos ejemplos de canción “diegemática” conservados en los cancioneros gallego-portugueses (el otro es *Levantous’a velida*, de Don Denis). En ambas composiciones interviene una voz que describe la escena de la alborada (Brea, 2005, p. 116). Este recurso supone una variación respecto del modelo enunciativo tradicional: en lugar de hablar la muchacha, se introduce un narrador observador externo que narra los sucesos del encuentro amoroso creando un cuadro de gran plasticidad y movimiento, donde la oscura imagen del símbolo del ciervo que revuelve el agua activa resonancias simbólicas de tono erótico.

Como puede constatar en los tres ejemplos comentados, se observa la mano de poetas muy conscientes de su arte que componen en la confluencia de dos sistemas: el escrito y el oral, pues toman los modelos tradicionales, sus formas métricas, motivos, tónica y símbolos imprimiéndoles un tratamiento personal. La evidencia de esta interacción entre oralidad y escritura constituye el punto de partida para introducir el itinerario que sigue.

2.c- Análisis de la *lyra minima* en el cruce entre oralidad y escritura

Oralidad y escritura no son simples vehículos de propagación de la palabra, sino “procesos de formación de mensajes verbales” relativamente independientes, que en la práctica comparten zonas de intercambio y combinación (Dorra, 1997a, p. 29).

La oralidad es evanescente, se sustenta en la inmediatez de la presencia, la escucha compartida y la memoria natural –esencialmente rítmica– que se halla adherida estructuralmente a la matriz binaria del ciclo respiratorio humano (Dorra, 1997c, pp. 65-66). Es un modo dialogal y performático cuya transmisión depende de una “memoria profunda o natural” (ídem, 1997c, p. 74), sostenida por repetición, binarismos y fórmulas. Así, la palabra oral mantiene un “cierto movimiento conceptual y rítmico” (ídem, 1997c, p. 73) que asegura su perduración en la memoria colectiva, privilegia lo sensible y lo pasional, y se experimenta como un acontecimiento vital

y empático (Ong, 1987, p. 48). En la oralidad opera una conciencia simbólica que interpreta la experiencia inmediata mediante símbolos vitales y concretos, capaces de remitir a sentidos profundos y de revelar en lo visible las huellas de lo invisible (Dorra, 1981, 1997b, p. 57).

La escritura, en cambio, simula el circuito oral en ausencia de la persona, y al fijar el mensaje en un soporte material genera un lenguaje autónomo, lineal y analítico. Esta tecnología abre nuevas experiencias de subjetividad, pues permite el examen de lo escrito, alimenta una conciencia crítica capaz de clasificar y abstraer lo real como sistema lógico conceptual, y además habilita el autoexamen del sujeto.

Lejos de oponerse, ambas prácticas forman un continuum: la escritura tiene la capacidad de interpretar a la oralidad más que a la inversa, y puede entenderse también como una performance sonora (Finnegan, 2024, p. 49). Así, oralidad y escritura no son esferas excluyentes, sino modos complementarios y multiformes de producción y transmisión verbal.

Con esta brevísima entrada teórica podemos situar las relaciones entre oralidad y escritura en la configuración textual de la *lyra minima*. Es fundamental recordar que esta lírica nos ha llegado por vía escrita, lo que implica ya una fijación que aleja toda posibilidad de pensar en una oralidad pura. No obstante, los textos permiten reconocer cruces y confluencias entre ambos sistemas, especialmente cuando se analizan en el marco de un corpus lírico.

Para el reconocimiento de las huellas de oralidad y de escritura en las cantigas de amigo, villancicos castellanos y las derivas contemporáneas del género (coplas, décimas, etc.) es posible seguir un recorrido que avanza desde el nivel enunciativo hacia los recursos formales, temáticos, léxicos y retóricos. Detallo a continuación algunos pasos del proceso con una serie de preguntas a manera de guía:

1. Modelo enunciativo

- ¿Quién habla en el poema? ¿Se trata de una voz femenina? ¿A quién se dirige? (Madre, hermana, amiga, enamorado, naturaleza)? ¿con que intención comunicativa? ¿Es posible identificar la filiación del texto a partir de estas marcas? Enunciación femenina (registro popular o popularizante oral); enunciación masculina (registro culto mayormente escrito)
- ¿Predomina una construcción apelativa y directa (oralidad) o un yo lírico más elaborado, introspectivo y conceptual (escritura)?

2. Estructura y métrica

2.a- Estructura:

- ¿Qué tipo de estructura posee el micropoema? ¿Es un núcleo independiente? ¿Cuen-

ta con glosa? ¿El estilo de la glosa es culto o popular?

- Si estamos frente a una construcción paralelística, ¿qué tipo de paralelismo es? ¿Simple, reiterativo, de *leixaprén*? Esta fórmula, definida como el “artificio más antiguo y universal de la poesía popular” (Reckert, 1985: 85), posibilita un desarrollo orgánico del micropoema. ¿Este desarrollo presenta innovaciones (como las observadas en la cantiga de Soares Coelho)?
- ¿El poema incorpora un refrán o estribillo como fórmula repetitiva (oralidad)?
- ¿Se emplea del dístico con refrán (estructura tradicional oral por excelencia)?

2.b- Métrica:

- ¿Qué regularidad tienen los metros? ¿Predomina la irregularidad métrica (oralidad) o la regularización isosilábica más culta (escritura)?
- ¿Qué tipo de rima aparece? ¿Consonante sencilla, asonante (oralidad) o más elaborada, con variaciones y juegos que se perciben tanto con el ojo como con el oído (escritura)?
- ¿La rima sostiene un ritmo estable, con tendencia a la organización fónica binaria (oralidad)?
- ¿Introduce, por el contrario, quiebres y variaciones sonoras que sugieren mayor elaboración artística (escritura)?

3. Aspectos temático-conceptuales

- ¿Cómo se expresa el tema amoroso? ¿La perspectiva es femenina o masculina? ¿Se apela al entorno inmediato y natural (oralidad)? ¿o predomina una intelectualización de la experiencia amorosa (escritura)?
- ¿En qué tradición se inscribe la concepción amorosa dominante? ¿Se trata de la expresión sensual, anhelante y gozosa del amor, propia de la lírica popular? ¿o de la experiencia del enamorado sufriente y paradójica propia de la *fin'amors* provenzal, con sus elaboraciones más abstractas y cortesanas (escritura)?
- ¿Los motivos simbólicos aparecen como imágenes directas y recurrentes que adscriben a un entorno geográfico natural identificable (Ej. mar, olas, fuentes, ciervos, árboles = oralidad)? ¿o se presentan en clave más abstracta, alegórica o culta (Ej. castillo, torre, moradas de amor, combate, vergel = escritura)?

4. Aspectos lexicales

- ¿Predominan palabras sencillas?
- ¿O aparecen cultismos y vocablos más propios de la poesía escrita de influencia provenzal, conceptista o de otras escuelas o tendencias identificables?
- ¿Se registran arcaísmos que evocan intencionalmente un registro oral-popular?

5. Recursos sintácticos

- ¿Qué tipo de sintaxis se presenta? ¿Predomina la parataxis, acumulación de frases simples, sin nexos complejos (oralidad)?
- ¿O hay presencia de encabalgamientos y construcciones sintácticas complejas (escritura)?
- ¿Son identificables las marcas del estilo oral? (Ej. repeticiones –anáfora, paralelismo–apóstrofes, exclamaciones, antítesis elementales, simbolismo natural)
- ¿O, por el contrario, hay presencia de un repertorio de figuras más complejo y variado con marcado gusto por el ornato y la complejidad sintáctica? (Ej. hipérbatos, metáforas elaboradas, antítesis, paradojas, alusiones eruditas, alegorías, etc.)

6. Reconocimiento de filiaciones

A partir de los aspectos analizados, se identifica las huellas de oralidad (sencillez expresiva, irregularidad métrica, paralelismos, simbolismo natural) así como las marcas de la escritura, visibles en la tendencia a la regularización métrica o la complejidad semántica y retórico-estilística que revelan la intervención de un poeta culto. A partir de estos reconocimientos, el analista puede elaborar una lectura de corte filológico más profunda y afinada.

La configuración textual de la *lyra minima* se produce en el umbral conflictivo entre oralidad y escritura. Tal cruce no solo determina sus procedimientos expresivos, sino que también visibiliza las tensiones ideológicas propias de su estatuto cultural híbrido.

2.d- Examen de marcas ideológicas contextuales: representaciones y discursos sociales (hegemónicos, heteronómicos y/o doxáticos)

El examen de la *lyra minima* desde una perspectiva ideológica permite ver cómo cada micropoema porta huellas de representaciones sociales que revelan tanto la sedimentación de imaginarios hegemónicos como la emergencia de voces disidentes. Un motivo provechoso para observar esta dinámica es el de las “niñas en cabello”, cuyo significado en la cultura medieval se hallaba fuertemente codificado. El cabello largo y suelto simbolizaba la virginidad (Sánchez Romeralo, 1969); las jóvenes casaderas solían usarlo en libertad o atado con cintas, mientras las mujeres casadas lo llevaban trenzado o cubierto con tocas. El control del cabello equivalía, pues, al control del cuerpo femenino y de su deseo.

El fraile Juan López de Salamanca, en su Libro de toda la vida de nuestra Señora (s. XV), ilustra esta vigilancia con notable crudeza:

E cuando la donzella o moça trae los cabellos sueltos e desatados... significa que su corazón anda desçenido e abierto e que... resçibe cualquier amor; no te digo amor honesto, mas carnal e desonesto. E cuando los traen apretados... significa los secretos ascondidos en su corazón (cit. en Gómez Redondo, 2013, p. 61).

En los villancicos, este motivo aparece con matices diversos. En unos casos, reafirma el estatuto de la doncella virgen:

[NC 353B]

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me avéis muerto.

[NC 353B]

Ribera de un río
vi moça virgo,
niña en cabello:
vos me avéys muerto.

En otros, la “niña en cabello” se rebela contra la norma rechazando la clausura monacal a la par que reclama alegría:

[NC 207]

Agora que soy niña,
quiero alegría,
que no se sirve Dios
de mi mongía.

Agora que soy niña,
niña en cabello,
me queréys meter monja
en el monesterio.

En contraste, otra variante refleja la frustración de la monja, cuyo gesto de lavar y torcer el cabello expresa la represión del deseo:

[NC 18]

¡Cómo lo tuerce i lava
la monjita el su cabello!
¡Cómo lo tuerce i lava;
luego lo tiende la hielo!

Desde un registro picaresco, otra muchacha declara sin tapujos haber peinado sus cabellos para “un pagecillo”:

[NC 276B]

Por un pagecillo
del corregidor
peyné yo, mi madre,
mis cavellos oy.

Y en otra voz femenina aparece la exigencia directa de casamiento, asociando la condición del cabello a la urgencia de acceder a un nuevo estado social:

[NC 198]

Madre, casadme cedo,
que se me arrufa el pelo.

Por último, un brevísimo villancico despliega toda la carga erótica del viento en el cabello, en una imagen sutilmente voluptuosa:

[NC 974]

Airezillo en los mis kabellos,
i aire en ellos.

El motivo del cabello revela cómo la *lyra minima* condensa un dispositivo ideológico: bajo la mirada patriarcal, la cabellera es signo de pureza o deshonor, de obediencia o desvío. Sin

embargo, los micropoemas no solo reproducen este imaginario hegemónico, sino que también permiten vislumbrar fisuras y resistencias: la joven que rechaza la vida monacal, la monja que expone su frustración, la doncella que se rebela a través del juego erótico.

Así, la *lyra minima* no se limita a repetir una simbología; sino que ofrece un espacio donde se enfrentan la doxa dominante (la vigilancia sobre el cuerpo femenino) y las voces alternativas que reclaman autonomía, manifiestan rebeldía o deseo. El motivo del cabello se erige, por tanto, en un observatorio para comprender cómo la poesía breve traduce, cuestiona y resignifica las representaciones ideológicas de la feminidad en la tradición lírica hispánica.

2.e- Estudio de la *lyra mínima* en la dinámica de la memoria cultural

Finalmente, llegamos al último peldaño de esta propuesta metodológica. Por su brevedad y condensación, la *lyra minima* funciona como un archivo cultural en miniatura, un “programa mnemotécnico reducido” (Lotman, 1996, p. 89) que conserva y reactualiza símbolos, motivos y fórmulas de larga duración. Cada micropoema se convierte en dispositivo dinámico de transmisión cultural, donde memoria y actualización dialogan en nuevas escenas de enunciación y circulación.

Para este tipo de abordaje seguimos el método estructural-simbólico y comparatista de Stephen Reckert (2001), y a los fines de ejemplificarlo se ha escogido una constelación de símbolos cítricos (limón, lima, naranja), que funciona como sistema simbólico resistente y transhistórico. Su presencia en diversas tradiciones pone de relieve la continuidad de un mismo imaginario que, no obstante, se resemantiza en contextos distintos. Veamos algunos ejemplos:

Coplas jujeñas (Nuevo cancionero de coplas Jujuy, recopilación inédita):

Verde lima, verde lima,
cuál es el verde limón,
cuál es el gaucho bonito
que me roba el corazón.

Tanta naranja madura
tanto limón por el suelo,
tantas mocitas alegres
tantos mozos sin consuelo.

Variante brasileña (Alagoas, recogida por Silvio Romero, 1954, cit. por Reckert, 2001, p. 131):

Tanta laranja madura,
tanto limão pelo chão;
tanto sangue derramado
dentro de meu coração.

Cuarteta peninsular (Rodríguez Marín, 1981, Cantos populares españoles 1882–1883, cit. por Piñero, 2008, p. 11):

Debajo de un limón verde
un pajarito cantó;
cante quien amores tiene,
que pronto cantaré yo.

Canto de boda sefardí de Tetuán (Alvar, 2007, núm. XVI VERSIÓN B, apéndice):

Debajo del limón la novia,
los pies en el agua fría.
Debajo de la rosa.

Debajo del limón la novia,
los pies en el agua helada.
Debajo de la rosa (...)

Redondilla mexicana (Cancionero folklórico de México, II, 3670 a, cit. por Piñero, 2008, p. 30):

Debajo de un verde limón
corre el agua un poco fría;
le he dado mi corazón
a quien no lo merecía.

En la copla jujeña “Verde lima, verde lima...” el color instala un clima festivo y juvenil, mientras el desplazamiento de “fruto” por “gaucho” traduce el tópico de la selección amorosa al contexto regional. Aquí el cítrico conserva su valor de frescura y vitalidad, pero se resignifica en clave local como código de cortejo puesto en boca femenina.

En “Tanta naranja madura...” la oposición maduro / caído convierte la fruta en metáfora social de disponibilidad y pérdida. La variante jujeña introduce una mirada irónica sobre la economía del cortejo (“mocitas” alegres vs. “mozos” desconsolados), mientras la variante brasileña intensifica el dramatismo: el limón caído se asocia con la sangre, y la acidez del cítrico deviene dolor amoroso.

Por su parte, en la cuarteta de Rodríguez Marín, el limón verde se une al canto del pájaro. Fruto y ave forman un pequeño sistema simbólico donde la experiencia amorosa se anuncia como acontecimiento gozoso, preludio de unión y metáfora de fertilidad.

En el canto sefardí de Tetuán, el sentido se densifica, el limón aparece junto al agua fría y la rosa, componiendo un tríptico simbólico de carácter ritual: fertilidad (árbol), purificación (agua) y consagración nupcial (flor). La estructura paralelística repetida en los tercetos refuerza la dimensión ceremonial al insistir en los elementos rituales del pasaje de la novia hacia el matrimonio.

Por último, en la redondilla mexicana, la misma gramática simbólica (limón + agua) se desplaza hacia el desencanto: el agua “un poco fría” anuncia la desilusión, mientras el amargor del cítrico se asocia a la entrega frustrada del corazón.

En conjunto, estas piezas muestran un sistema simbólico estable que se lee como un código, donde citrus, agua, ave y flor se combinan en patrones reconocibles (invariantes) que cambian de acento (variantes) según el contexto y su función. La reactualización opera por traslado y reencuadre: los símbolos conservan sus valencias tradicionales (frescura/deseo, anuncio/canto, umbral/purificación), pero se reordenan al contacto con nuevas geografías (Jujuy, Brasil, España, Tetuán, México) y con situaciones distintas (juego, admonición, rito, herida). En suma, estos micropoemas condensan imaginarios compartidos y actúan como depósitos de memoria cultural, donde símbolos y motivos preservan continuidades de larga duración a la vez que se resemantizan en cada contexto.

Consideraciones finales

La recuperación de la *lyra minima* en el marco de la enseñanza universitaria permite no solo rescatar un género relegado del canon medieval y renacentista, sino también poner en valor su potencia formativa. A través de su doble abordaje –como práctica sociodiscursiva situada en

contextos cortesanos y como artefacto semiótico-cultural que condensa operaciones esenciales del minimalismo poético y de la memoria colectiva– se abre un campo fértil para el trabajo interdisciplinario y multimedial en las aulas.

La propuesta didáctica presentada demuestra que la *lyra minima* puede funcionar como un verdadero laboratorio de análisis del minimalismo poético, donde confluyen oralidad, escritura, música y cultura material, y donde se hace visible el intercambio entre lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, lo general y lo particular, lo circunstancial y lo permanente. Al mismo tiempo, su estudio activa en los estudiantes una mirada crítica que los conecta con los fundamentos mismos de la experiencia poética y con la dinámica de la memoria cultural de larga duración.

Reincorporar estos textos breves, donde el simbolismo reverbera entre resonancias históricas, contribuye a renovar las prácticas pedagógicas y a fortalecer el vínculo entre tradición y contemporaneidad. De este modo, la enseñanza de la *lyra minima* no solo repara una deuda con el patrimonio literario hispánico, sino que ofrece una vía innovadora para enriquecer la formación crítica, estética y cultural de las nuevas generaciones de estudiantes de literatura.

Referencia bibliográfica

- Alvar, Manuel (2007) *El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3659>
- Assmann, Jan (2008). Communicative and cultural memory. En Astrid Erll y Ansgar Nünning (Hg.), *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109-118). Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter.
- Beltran, Vicenç (2002). Poesía popular antigua: ¿cultura cortés? *Romance Philology*, 55, 183-230. <https://doi.org/10.1484/J.RPH.2.304475>
- (2007). Tópicos y creatividad en la cantiga de amigo tradicional. En *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval* (pp. 215-230). Santiago de Compostela: Verba Anexo nº59.
- Brea López, Mercedes (2005). Albas y alboradas: ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa? En C. Parrilla y M. Pampín (Eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (vol. I). A Coruña: Universidade da Coruña / Toxosoutos.
- Dorra, Raúl (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de México.
- (1997a). Poética de la voz. En *Entre la voz y la letra* (pp. 11-39). México: Plaza y Valdés.
- (1997b). Estructuras elementales de la poesía de tradición oral. En *Entre la voz y la letra* (pp. 41-62). México: Plaza y Valdés.
- (1997c). El soplo y el sentido. En *Entre la voz y la letra* (pp. 63-81). México: Plaza y Valdés.
- Finnegan, Ruth (2024). Voz, ¿cualidad humana suprema? En González Aktories, S. y Masera, M. (Coords.), *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias*:

- nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz* (pp. 39-52). Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales.
- Frenk, Margit (2003) *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* Vol. I y II. México: UNAM-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Redondo, Fernando (2013) El cuerpo de la mujer en la literatura medieval castellana: deseo y ocultación, conocimiento y transformación. En Zamora Calvo, María Jesús (ed.) *La mujer ante el espejo: estudios corporales*. (pp. 27-66) Madrid: Abada.
- Halbwachs, Maurice (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Havelock, Eric A. (1996 [1986]). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro; et al. (2011). *Cantigas medievais galego-portuguesas* [base de datos en línea]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. <http://cantigas.fcsb.unl.pt>
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra
- Ong, Walter J. (1993 [1982]). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Piñero, Pedro (2008) "Lorca y la canción popular. Las tres hojas: de la tradición al surrealismo". En *Culturas Populares*. Revista Electrónica 6 (enero-junio), 44 pp. <http://www.culturas-populares.org/textos6/articulos/pinero.pdf>
- Reckert, Stephen (2001). *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectiva sobre la poesía occidental y oriental* [traducción y ampliación del propio autor]. Madrid: Gredos.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1969). *El villancico*. Madrid: Gredos.
- Solá-Solé, Josep (1990). *Las jarchas romances y sus moaxajas*. Madrid: Taurus.
- Zumthor, Paul (1991 [1983]). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.