

01067



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

*Los símbolos florales en la
antigua lírica popular hispánica*

Tesis que para optar por el grado de
Maestría en Letras (Literatura Española)

Presenta

Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba

Asesoría académica: Margit Frenk

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



México, D. F., abril de 2005

Cuadringentésimo año de la Primera parte de
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha



m343220



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Reconocimientos

Dedico esta obra a:

María del Pilar De Alba: *Fuente de rosas por siempre encendida*, cuyo amor, amparo y gusto por la vida me han acompañado todos los días.

Margit Frenk: *Inmarcesible y labradora rosa*, quien ha sido mi Ariadna y mi Beatriz en el celeste laberinto del conocimiento, pleno de gozos y de encuentros, y de cuya obra, guía y generosidad se ha desprendido esta incipiente contribución.

Alma Martín: *Música y olas de eufórica rosa*, mi amor más fructífero, cuya comprensión y solidaridad han sido decisivas en mis logros, que son también suyos.

Eunice Alejandra: *Alba de aroma de cándida rosa*, quien ha estado tornándose deslumbrante flor y ha traído a mis ojos el misterio de la transfiguración única y cósmica de la niña frutescente.

En este umbral expreso mi ingente gratitud a todos los que de alguna manera han intervenido en el éxito de mi maestría y de la obra que la culmina:

A la Doctora Mariana Masera, cuya obra y cuyos probos y lúcidos consejos han sido directriz y claves para mi ensayo.

A los Doctores Aurelio González, Enrique Flores y Araceli Campos, cuyos pródigos consejos y comentarios han afinado este estudio.

A la Doctora Nair María Anaya, quien tornó en eficiente vergel la Coordinación del Posgrado en Letras, y cuya maravillosa y hospitalaria sonrisa te vuelve feliz. También a su equipo y especialmente a la Doctora Julia Constantino.

A todos mis espléndidos y pródigos maestros y maestras de la Facultad de Filosofía y Letras.

A los trabajadores de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, la Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México y la Biblioteca Nacional.

Y a mis amistades y consanguíneos: Abel Emilio López, Alfonso Navarrete, Aurora Ortega, Azucena Huerta, Carmen Garza, Daniel Troncoso, Fernando del Moral, Irma Rodríguez, Josefina Romero, Leonor Fernández, Mauro Rodríguez, Miguel Olivera (que se lleva la flor), Roberto Borja, Rosario Sierra.

Resumen

El simbolismo era el alma de la antigua lírica popular hispánica en que latía. Por él las imágenes eran lo que aparentaban y también redes significativas del erotismo y la fertilidad humana y, a la vez, representaciones de lo suprasensible, o sea, de la teleología de los actos ínsitos en la fecundidad cósmica, cuyo misterio y celebración palpitan en los símbolos florales de esta lírica, tema de mi tesis.

Ya que la capacidad simbologénica es propia del Medievo, fue menester explicar la relación entre la arquetípica cosmovisión popular y el simbolismo, y la consubstancialidad entre el simbolismo medieval y el arcaico, y, además, el papel esencial de éste en la poética de la lírica tradicional.

El objetivo ha sido interpretar los símbolos florales de las canciones tradicionales, y para ello se organizó el universo florido en familias y subfamilias simbólicas, así fue posible corroborar, matizar y enriquecer los desciframientos, e inferir nuevos. La conjunción en torno a ciertas características representativas alumbró tanto a éstas cuanto a los otros símbolos asociados en cada ocasión, pues ineludiblemente debió interpretarse en detalle el símbolo en turno, cualquiera que fuese su índole; sólo así se pudo discernir o aproximar el sentido simbólico unitario de cada canción.

Además, la hermenéutica implicó una exploración diacrónica y sincrónica, en diversas profundidades, tanto de los epónimos de cada subfamilia (*coger la flor*, por ejemplo) cuanto de los símbolos ocasionales; y, asimismo, involucró el acopio de información mitológica, religiosa, histórica, antropológica sociocultural, filosófica, botánica, filológica, artística, etc., que dilucidara las imágenes.

Así ha aflorado más el código de lo invisible que late en los símbolos florales.

Índice

Reconocimientos	ii
Resumen	iii
Introducción.....	3
1. Visión medieval del mundo, simbolismo y poética en la lírica tradicional.16	
1.0 Introducción.....	16
1.1 Visión medieval popular del mundo y simbolismo.....	16
1.2 Simbolismo y poética de la antigua lírica popular	31
1.3 Conclusiones.....	53
2. La rosa y sus motivos	57
2.0 Introducción.....	57
2.1 Coger o cortar la rosa.....	60
2.1.1 Coger la rosa: privilegio femenino.....	61
2.1.2 La invitación masculina a coger la rosa.....	96
2.2 La rosa florida.....	98
2.3 La rosa aromática.....	120
2.4 La rosa sin símbolo	122
2.4.1 Flor de las flores	122
2.4.2 Metonimia y cliché.....	123
2.5 Conclusiones.....	125
3. Los motivos de la flor.....	126
3.0 Introducción.....	126
3.1 Coger o cortar las flores	133
3.1.1 Coger la flor: acción femenina.....	134
3.1.2 Coger la flor: ¿acción masculina?	146
3.2 El universo florido	149
3.2.1 La flor genérica y lo florido.....	150
3.2.2 Los nombres de la flor.....	158
3.2.3 La flor aromática.....	175
3.2.4 Guirnaldas y ramos	177
3.2.5 Lo florido y lo verde	186
3.2.6 La flor y la espina.....	194
3.3 La flor sin símbolo	202
3.4 Conclusiones.....	207

Bibliografía.....	214
Índice alfabético de primeros versos de las canciones del <i>Nuevo corpus</i> comentadas en este ensayo.	227

Introducción

El simbolismo es esencial en la porción de la antigua lírica popular hispánica que lo contiene. Por él las imágenes de los objetos y sucesos del mundo natural y humano no eran sólo lo que aparentaban, sino también redes significativas y afectivas de relaciones entre simbolizante y simbolizado, con las que removían las pulsiones y evocaban los estratos conscientes y sobre todo inconscientes de la memoria intelectual y emocional de los pueblos de la Baja Edad Media y el Renacimiento.

Muchos estudiosos han dilucidado que tales imágenes simbólicas son representaciones del erotismo y la fecundidad humana y han tratado de desentrañar los significados singulares de los símbolos y motivos¹ de esta lírica, tan semejante en el aspecto simbólico a las otras líricas medievales indoeuropeas, y a las de otros orígenes y épocas, desde las antiquísimas culturas de Asia Menor y Egipto hasta la China y el Japón contemporáneos del Medievo europeo.

Entre los pioneros de la *simbólica*² de la antigua lírica hispánica se encuentran Eugenio Asensio (1957), Arthur Hatto (1965), Eduardo Martínez Torner (1966),

¹ «El símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la *cifra* de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás *explicado* de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo *descifrado*, lo mismo que una partitura musical no está jamás descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva» (Corbin 1958: 13, *apud* Chevalier y Gheerbrant 1999: 18). Los *motivos* son «unidades temáticas que aparecen y reaparecen en múltiples cantares (...), circunstancias y alusiones típicas que se repiten hasta lindar con la cristalización. Se trata en definitiva de temas menores que se estereotipan en cuanto a lo que llamamos modo de experiencia, pero conservan su frescura y agilidad en cuanto al modo de expresión, es decir, en cuanto composiciones que pueden elegir libremente sus propios argumentos y sus propios recursos expresivos» (Magis 1969: 29).

² Designaré «con el nombre de *simbólica*, por un lado, al conjunto de las relaciones y de las interpretaciones correspondientes a un símbolo [la simbólica de la rosa, por ejemplo]; por otro lado, al conjunto de los símbolos característicos de una tradición [los símbolos vegetales de la antigua lírica hispánica, por ejemplo]» (Chevalier y Gheerbrant 1999: 21).

Méndez Ferrín (1966), J. M. Alín (1968), Sánchez Romeralo (1969), Stephen Reckert (1970) y Margit Frenk (1971)³.

A partir de los trabajos pioneros, los estudios sobre los símbolos de la vieja lírica hispánica se hicieron más frecuentes, menciono los autores más importantes: Daniel Devoto (1974), Alzieu, Jammes y Lissorgues (1975), Reckert y Helder Macedo (1976), Vicente Beltrán (1976, 1984), John Cummins (1977), Alan Deyermond (1979-80), Raúl Dorra (1981), Morales Blouin (1981), Paula Olinger (1985), Ria Lemaire (1987), Pilar Lorenzo (1990), Alín (1991a, 1991b), y otra vez Reckert (1993) y una vez más Frenk (1993)⁴, Louise Vásvari (1988-89, 1999), José Manuel Pedrosa (1995, 1999) y Mariana Maserá (1995, 1999, 2001).

Grandes obras, que no tratan específicamente mitos y símbolos de nuestra lírica, pero cuyos acervos brindan fascinantes caminos de conocimiento, comparación e interpretación son las de Chevalier y Gheerbrant (1999), Werner Danckert (1976), Angelo De Gubernatis (2002, 2003), Mircea Eliade (1974, 1986, 1998, 1999, 2002), James George Frazer (1980, 2004) y Johan Huizinga (2001)⁵.

³ Es menester aclarar que Hatto indaga en el tema universal de la reunión y separación de los amantes al amanecer y en los símbolos que lo acompañan; el centro de su estudio no es nuestra lírica. El ensayo de Reckert sí se centra en la lírica hispánica y muestra, además, sus relaciones con otras tradiciones poéticas euroasiáticas, tanto sincrónica cuanto diacrónicamente.

⁴ El libro de Reckert se editó en español (2001) y también el ensayo de Frenk (1998); con estos años serán citados y así aparecen en la bibliografía.

⁵ Angelo De Gubernatis (1840-1913), fue uno de los mitólogos más prestigiosos de la Europa del siglo XIX. Mircea Eliade (1907-1986), historiador de las religiones y teórico del simbolismo; su libro *Imágenes y símbolos* (1974) se publicó por primera vez en francés en 1952; su *Tratado de historia de las religiones* (1986) tuvo su primera edición en francés en 1964. James G. Frazer (1854-1941), antropólogo y folclorista; su primera edición en inglés de *La rama dorada* es del año de 1890. Chevalier y Gheerbrant publicaron su obra en francés en 1982. La obra del etnomusicólogo alemán Danckert no ha sido traducida y es inconseguible; se conoce a través de Frenk (1998, 2003) y Maserá (1995). La obra de Huizinga se imprimió por primera vez en 1923.

Los autores susodichos y varios más han contribuido a la configuración de la simbólica en general y, en particular, de nuestra antigua lírica en diversa medida, y, naturalmente, este estudio es tributario de todos ellos en vario grado.

Puesto que el símbolo no es arbitrario, sino que sus cualidades esenciales (reales y/o pensadas) lo funden con su objeto, el reino vegetal, dechado de lo fecundo, se erigió en uno de los viveros predilectos de los símbolos de la sexualidad humana.

De manera más singular, se identificaron intrínsecamente la flor y la pubescente como las manifestaciones más esplendorosas de la vida vegetal y femínea. De ahí que las flores, especialmente las rosas, al alimón con otros símbolos y motivos, representen generalmente a la muchacha, su virginidad o sus genitales, su disposición o su iniciación sexual, sus emociones o sentimientos amorosos; aunque, en ocasiones, ciertas flores también simbolizan el polo masculino. Empero, no siempre su aparición es simbólica.

Por ello los símbolos florales, ciframientos de fertilidad y erotismo, se presentan frecuentemente en la antigua lírica popular hispánica; y por lo mismo se eligieron como tema de este estudio, con el que espero contribuir a la simbólica de las flores en esta lírica.

Pero antes de entrar en la hermenéutica simbólica era menester comprender el contexto extraverbal⁶, sobre todo el cultural y específicamente el pensamiento arquetípico del Medievo del cual brota prolífica y naturalmente el simbolismo. En consecuencia, era necesario comenzar con un capítulo que explicara la relación

⁶ Vid. *infra* nota núm. 158.

orgánica entre la visión medieval popular del mundo y el simbolismo; y los vínculos entre éste y la poética de la lírica tradicional simbólica.

Por tanto, el objetivo de la primera sección de este capítulo es patentizar la identidad (y, por tanto, la continuidad) entre la visión medieval popular y las antiguas cosmovisiones arquetípicas del mundo, y, por ende, la consubstancialidad entre el simbolismo del medievo y el de épocas arcaicas, y que ambos conciben la realidad como un sistema de redes de similitudes esenciales, en el que cada red se origina en un arquetipo y cuya sustancia corre sin barreras entre los seres más diversos del cosmos, revelando su pertenencia a una *especie*⁷, con la que se identifican por sus caracteres comunes.

Por eso la especie de la fertilidad, tema y fuente primordial del simbolismo de esta lírica, se expresa lo mismo en el agua, en los astros, en las plantas, en los animales, en los seres humanos; o en las actividades directamente ligadas a ámbitos fecundos (como las labores de recolección, labranza y cosecha, el pastoreo, la lavandería, etc.) o en otros trabajos (como la molienda, la panadería, el hilado y el tejido, etc.); o en cualidades ópticas (como ser pubescente, morena, ribereña, punzante, florida, azul, enhiesto, etc.); o en fenómenos meteorológicos o astronómicos (como la lluvia, el viento, la nieve; la salida y la puesta del sol y la luna, etc.); o en cualesquier acciones susceptibles de identificarse con dicha especie por alguna asociación o derivación; aunque nos parezca tangencial o remota o inexplicable, pero existente y activa para la mentalidad medieval popular. De ahí que cualquier manifestación de la especie pueda erigirse en motivo o símbolo de la

⁷ Vid. *infra* notas núms. 13 y 32.

misma, y representar ambigua y lúdicamente las emociones, la pasión y los sentimientos que celebran el erotismo y la fecundidad humana o se lamentan de su pérdida o de su frustración.

Las fuentes de esta visión del mundo son la antiquísima tradición cultural heredada por los pueblos medievales (que puede remontarse inclusive al período preindoeuropeo); las creencias milenarias, unas puras y otras cernidas por el cristianismo; la capacidad autónoma de generar mitos y símbolos, dado el psiquismo afectivo y representativo arquetípico del hombre medieval. El resultado es la proliferación del simbolismo en el imaginario colectivo y, particularmente, en las canciones tradicionales.

En la segunda sección, el objetivo es mostrar la unidad y correspondencia existente, en la visión medieval, entre lenguaje, pensamiento y realidad; y, luego, la vinculación entre imagen, símbolo y voces de la lírica popular. También, por qué el simbolismo es un rasgo esencial en el acervo lírico que lo contiene, explicando los factores que participan en la definición y selección del repertorio: desde el entramado simbólico, que comprende tanto la tradición milenaria cuanto la capacidad simbologénica de la época; los aspectos ontológicos y ónticos de las particularidades naturales, socioeconómicas y etnológicas (entre las que sobresale la concepción hierogámica del erotismo); y las cualidades idiomáticas y artísticas.

En cuanto al carácter connotativo del símbolo, aclaro que su polisemia está acotada por la *sustancia*⁸ a la que pertenece y por los campos léxico-semánticos que vincula, aun en oposición, advirtiendo que tal connotación no puede contener

⁸ Vid. *infra* notas núms. 13 y 32.

significados diversos a los de la sustancia que le corresponde ni ser tan dilatada como para incluir campos semánticos ajenos entre sí. Y, por último, que una parte de su sentido dependía, sin duda, de la ejecución. Esta polisemia restringida se comprueba varias veces en el estudio.

En relación con su papel clave en esta poética, señalo que al símbolo tradicional debe su extrema condensación semántica, y que por él las canciones son breves, concisas, crípticas, sugerentes, ambiguas, connotativas, misteriosas, plenas de vida y colorido, visualmente deslumbrantes y con sonora *significancia*⁹.

También caracterizo al símbolo como *heterogéneo*¹⁰, propiedad que le permite deslizarse del plano de significación literal al simbólico, y viceversa, y simultáneamente presentar y representar lo simbolizado, en general de manera directa y sucinta, y a veces en una recurrente sinonimia simbólica.

Advierto, además, que la imagen simbólica comunica su mensaje alógica y atemporalmente, pues no necesita evidenciar ni desarrollar los sucesos en forma causal ni temporal; y, al final, que suele engastarse preeminentemente en ciertas figuras retóricas como la metonimia, la metalepsis, la sinécdoque, la alegoría (caracterizadas por designar una cosa con el nombre de otra), la hipálage, la metagoge y la prosopopeya (caracterizadas por aplicar cualidades humanas a cosas inanimadas, otros seres vivos y aun conceptos abstractos), debido a que el realismo medieval tendía a disolver las identidades de los objetos y los consideraba, junto con la misma existencia humana, entretejidos en las redes de semejanzas esenciales y misteriosas del mundo, lo cual privilegiaba, por naturaleza, el uso de estas figuras.

⁹ Vid. *infra* nota núm. 75.

Contando, pues, con los elementos reseñados y con la configuración simbólica heredada de los estudiosos que me han precedido, se tornó indispensable diseñar la aproximación sistemática a los símbolos y los motivos florales.

Mi método consistió en organizar el universo florido en familias y subfamilias simbólicas, creando, así, escenarios particulares en los que se aprecian las interrelaciones significativas entre todas y cada una de las canciones que forman cada agrupación; de esta manera fue posible corroborar, matizar y enriquecer los desciframientos, o inferir nuevos, según las diversas combinaciones textuales en las que aparecen los símbolos y motivos que distinguen a cada subfamilia.

Esta conjunción en torno a los elementos diferenciadores constantes alumbró tanto a éstos cuanto a los otros símbolos asociados en cada ocasión, ya que el comentario sobre cada cancioncita implicó una exploración diacrónica y sincrónica, en grados variables de profundidad, tanto de los símbolos y motivos epónimos de cada subfamilia (*cortar o coger la rosa*, por ejemplo) cuanto de los ocasionales; y, asimismo, involucró el acopio de información psicológica, mitológica, religiosa, histórica, antropológica, sociocultural, filosófica, botánica, filológica, artística, etc., que ayudara a dilucidar imágenes y canciones.

Cabe expresar que si bien mi hermenéutica ubicó como punto de partida y se centró en la interpretación de los símbolos y motivos florales, no podía limitarse a éstos, sino que de modo ineludible debió interpretar pormenorizadamente cada símbolo y motivo que iba apareciendo, cualquiera que fuera su índole; de no hacerlo

¹⁰ Vid. *infra* nota núm. 64.

así no se hubiera podido discernir el sentido simbólico unitario de cada una de las canciones.

Ya con estas claves hermenéuticas (que se nutrieron cantar tras cantar), en el segundo capítulo me ocupé de la interpretación de las canciones que configuran la gran familia simbólica de la rosa, combinada, en la mayoría de las veces, con otros motivos de amor y sexualidad.

Si bien pudiera parecer extraña la separación entre la rosa y el universo de las flores, es menester precisar que, de introducir aquella en éste, se hubiera desvanecido la familia simbólica de la rosa, que es, de lejos, la familia floral más importante, cuyo conjunto sobrepasa a cualquier otra agrupación simbólica particular y representa la quinta parte del universo de los símbolos florales.

El capítulo de la rosa precede al del resto de las flores porque su familia simbólica es paradigmática por la antigüedad de su linaje, por la preferencia que tiene en el imaginario colectivo y por la variedad y coherencia de las subfamilias y modalidades en que se manifiesta.

Y es que, en efecto, la rosa es la flor de las flores, la flor perfecta. Desde siempre se la ha asociado con la primavera, los esponsales y las nupcias, las fiestas de mayo y las deidades de la vegetación, la fertilidad y el amor.

Eximia por su delicadeza y hermosura, la suavidad envolvente de su fragancia y su esplendor colorido, la rosa, ya difecta en la realidad cultural, religiosa y poética, se consagró como uno de los símbolos predilectos y primarios de la lírica popular; símbolo excelso del amor, el erotismo y la fecundidad, de la belleza, de la muchacha misma y de su doncelez, pues la identidad de la rosa y la virginidad abraza la esencia de ambas.

Así, pues, la secuencia expositiva atiende a la jerarquía simbólica y no a ningún otro orden o consideración.

En la primera sección analizo, entonces, su principal subfamilia simbólica, caracterizada por el motivo de *cortar o coger la rosa*, que simboliza el momento en que la doncella transpone, desflorándose, el misterio de su sexualidad. La dividí en dos modalidades: coger o cortar la rosa: privilegio femenino; y la invitación masculina a coger la rosa.

La primera modalidad es la más extensa; la forman doce poemas. Se advierte que la acción de *cortar o coger la rosa* es una acción exclusiva de la mujer (salvo en el cantar núm. 9, donde la muchacha comparte el suceso con su amante), símbolo de la iniciación erótica contemplada y actuada femenilmente. La voz es casi siempre femenina, con tres excepciones, en las que la voz lírica canta en tercera persona.

La segunda modalidad la componen sólo dos canciones. La voz es masculina en ambas e invita a la muchacha a cortar la rosa, con la peculiaridad de que en la núm. 1997 D la voz lírica convoca a cortarla entre ambos.

En la segunda sección presento la subfamilia simbólica nominada *la rosa florida*. La rosa o el rosal florido simbolizan a la doncella que ya puede coger sus rosas, y a sus genitales dispuestos al amor; y connotan la inminencia de su desfloración, pues lo implica el estado florido; es el símbolo por excelencia del amor sexual. Esta subfamilia es la segunda en importancia y la componen once canciones.

En la tercera sección aparece la subfamilia simbólica más pequeña: *la rosa aromática*, formada por dos canciones que expresan explícitamente el olor, aspecto

poco frecuente en esta lírica. El aroma simboliza el odorífero desfloramiento y el odorígeno despertar sexual de la pubescente.

En la sección cuarta se agruparon los poemas en los que la rosa sólo es un vocablo denotativo, sin valor simbólico, utilizado para significar lo más selecto de algo, y como recurso de analogías y metonimias sencillas.

En resumen, las canciones reunidas son 33. Catorce pertenecen a la subfamilia de coger la rosa; once, a la de la rosa florida; dos, a la de la rosa aromática; y seis, a la rosa sin símbolo.

En el tercer capítulo analizo una de las familias simbólicas más prolíficas de la antigua lírica popular hispánica: *la flor y sus motivos*.

La primera sección la destino a la subfamilia simbólica caracterizada por el motivo de *coger o cortar la flor*, que simboliza la iniciación en el misterio erótico desde la visión de la muchacha, por ello siempre es ella quien «coge las flores», ora las de su femineidad, ora las varoniles; reúne 22 canciones, presentadas en dos modalidades: la acción femenina de coger la flor y «coger la flor: ¿acción masculina?»

La acción femenina conjunta 18 canciones: en 8 de ellas la(s) muchacha(s) corta(n) flores masculinas: hierbabuena, trébol, clavel, clavellina, hinojo y espiga, y en otra se menciona a la que coge la espiga, mas no directamente su acción. En dos la muchacha invita a su amante a coger con ella sus flores. En otra no coge sus flores porque es abandonada. En las siete canciones restantes (una se repite) la adolescente corta sus flores.

En la segunda modalidad incluí tres canciones en las que los verbos de la acción simbólica (*arrancar, segar, trillar*) se asemejan en su connotación de

encuentro erótico a la expresión *coger flores*; pero mientras ésta revela la transposición del misterio desde el lado femenino, aquéllos implican actos masculinos. También agrupé aquí un madrigal culto, aunque con rasgos popularizantes, en el que tal expresión se encuentra excepcionalmente en voz varonil, por lo que el sentido simbólico original y consagrado del motivo se opaca.

La segunda sección la abarca *el universo florido*, constituida tanto por las canciones que aluden o evocan de modos genéricos la flor, como por las que la mencionan con sus nombres propios. Se subdivide en varios apartados con sus correspondientes subfamilias simbólicas.

El primero agrupa las canciones de *la flor genérica* y *lo florido*, y las que las evocan con las sinédoques *huerta*, *vergel* y *campo*; cada uno de estos vocablos simboliza a la muchacha o sus genitales o el paraje de la reunión amorosa. El *florecimiento* simboliza la madurez para el amor sexual, o la cópula; y también la virginidad, el cortejo, el matrimonio y la fertilidad. Consta de 15 canciones.

En el segundo apartado, se reúnen 32 canciones en las que las flores tienen nombre propio y participan de los diversos motivos y temas de esta lírica.

El tercer apartado es exclusivo de la *flor aromática*. El aroma simboliza el poder de atracción y seducción de los genitales femeninos, o el coito mismo. En el *Nuevo corpus* sólo hay ocho canciones de flores (excluidas dos de la rosa) en las que el aroma es explícito; sin embargo, en este apartado nada más se presentan cuatro, debido a que dos son meras versiones de otras y por ello no se reprodujeron, y a que otras dos se agruparon en la sección de *coger flores*: las núms. 422 y 1263, en las que el aroma simboliza claramente la unión sexual.

Guimalda, ramo, corona y rama florida designan un solo y complejo símbolo de alegría, amor, virginidad, cortejo, boda, fidelidad, fecundación, regeneración e inmortalidad; ocupa el apartado cuarto y lo componen seis canciones.

El apartado quinto alberga a la subfamilia simbólica de *lo florido y lo verde*. El color verde está consustancialmente ligado a lo florido: en el reino vegetal precede, presagia y acompaña a las flores. Es símbolo de fertilidad, renovación, enamoramiento, juventud y alegría. En nuestra antigua lírica popular se asociaba también a la sexualidad humana; la verdura podía aludir al vello púbico y, por sinécdoque, a los genitales de ambos sexos. Consta de 11 cantares.

En el sexto apartado se encuentran *la flor y la espina*. Ésta simboliza el principio masculino transformador, el falo fecundante, al hombre mismo. La espina se mancomuna con verbos de alusiones sexuales evidentes: *prender, picar, punzar, hincar, coger, apresar, rasgar*. Siempre está implícita en la mención de plantas espinosas. Once canciones forman esta subfamilia.

En la sección tercera se agrupan las canciones en las que la flor, sea genérica o nominal, no contiene valor simbólico, sino sólo figurado, analógico o comparativo. La componen 28 cancioncillas: la mayoría son meras versiones unas de otras.

En total, el universo de *los motivos de la flor* lo constituyen 129 canciones. El universo completo de los símbolos florales lo componen 162.

Cabe advertir que el escalpelo de la lógica causal, aplicado a un cuerpo de sutiles analogías y redes significativas relumbrantes de misterio, tiene en veces efectos brutales, reduccionistas y simplones; lamentablemente no he escapado del cometimiento ocasional de entuertos y sandeces tales. Empero, por fortuna, el encanto de esta lírica es inmune aun a más grandes torpezas y bellaquerías, por lo

que perdurará deleitándonos con ese «no sé qué que queda balbuciendo»¹¹. Por mi parte, prometo enmendar los desaguisados y tener más comedimiento.

Puesto que el manantial poético de mi estudio es el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk, la numeración de las canciones comentadas corresponde a dicha obra; cuando hay textos provenientes de otras fuentes, no se enumeran.

Finalmente, para facilitar consultas y referencias, se cuenta con un índice de primeros versos de las canciones del *Nuevo corpus* aparecidas en este ensayo.

¹¹ San Juan de la Cruz, Canción I, v. 35. En Rivers (editor) 1990: 165.

1. Visión medieval del mundo, simbolismo y poética en la lírica tradicional

1.0 Introducción

En este capítulo expondré la relación orgánica entre la visión medieval popular del mundo y la proliferación del simbolismo; y los vínculos entre éste y la poética de la lírica tradicional simbólica.

1.1 Visión medieval popular del mundo y simbolismo

Uno de los rasgos esenciales de la antigua lírica popular europea medieval y renacentista y, en particular, de la hispánica es el simbolismo tradicional, que dimana de una visión del mundo y una manera de pensar que ha recibido muchos nombres: pensamiento salvaje, primitivo, arcaico, mágico, casuístico, no causal, no lógico, no aristotélico, medieval, realista, neoplatonista, etc.

Con independencia de su nombre, se trata de una modalidad de pensamiento cuya conexión de ideas y creencias se articula en torno a los *arquetipos*¹², y cuyo principio básico es el de la asociación por contigüidades y semejanzas sustanciales o esenciales o *universales*¹³, de donde surgen las similitudes *reales* entre los

¹² Abbagnano (2001: s.v. *arquetipo*) lo define así: «El modelo o ejemplar originario o el original de una serie cualquiera. Las ideas platónicas han sido denominadas A., en cuanto son modelos de las cosas sensibles, con mayor frecuencia se llama así a las ideas existentes en la mente de Dios, como modelos de las cosas creadas.»

¹³ Los *universales* son las causas primordiales o arquetipos de todas las cosas. Se trata de ideas, modelos, especies, formas, esencias, sustancias que expresan el pensamiento y la voluntad de Dios, a imitación de los cuales se forman todas las cosas. Las cosas, situadas en el espacio y en el tiempo, son inferiores al modelo o arquetipo, menos perfectas y menos verdaderas que éste, porque son mutables y caducas. Tales modelos eternos son causas eficientes que hacen surgir

objetos, pues todo lo concreto se ve como manifestación de algún arquetipo; así se crean redes significativas insospechadas y arbitrarias para el pensamiento causal aristotélico, mas rotundamente coherentes para la visión *realista*, caracterizada, en efecto, por su debilidad para percibir los límites de identidad entre las cosas, y que trata de incorporar a la representación de un ser determinado todo lo que puede ponerse en unión con él por analogía evidente o sutil, lo cual realiza por medio del simbolismo, que tiende a la síntesis y a la unidad de lo aparentemente diverso.

La forma en que el razonamiento realista deduce y relaciona las cosas sigue meandros clandestinos, casuales, contingentes, tangenciales para el pensamiento positivista contemporáneo; pero perfectamente coherentes para quien busca las causas primordiales comunes a determinado conjunto de objetos, es decir, el universal o especie de una pluralidad de seres que, ante nuestros ojos, no tienen vínculo alguno. Ilustro con un caso de la vida real de mediados del siglo XV: ¿Qué relación existe entre el maestro frutero (encargado de las frutas en el palacio del rey) y el maestro de la cera (encargado de los cirios y la iluminación del palacio)? Y más

las cosas y los individuos, y se convierten, por lo tanto, en causa de la división, multiplicación y distribución de todas las causas en efectos generales, especiales e individuales, según la naturaleza y según la gracia.

El *realismo* postula que los *universales* son *reales*, de allí su nombre. Asimismo, que las ideas son preexistentes y de ellas dimana la realidad de las cosas y el conocimiento de ellas. Considera que la *dialéctica* (la lógica, el logos, el pensamiento divino) es la estructura misma de la realidad en su devenir, y constituye el ritmo interior de la naturaleza y de la historia del mundo. En otras palabras, el mundo es una manifestación múltiple de Dios o teofanía; por ello es immanente y trascendente y jerarquizado.

Un supuesto fundamental del *realismo*, vinculado al simbolismo y su poética, consiste en la unidad y la perfecta correspondencia entre lenguaje, pensamiento y realidad; en la recíproca vinculación entre lógica y mundo, entre *res* y voces. Las ideas universales y arquetípicas se sitúan en la mente divina y de ellas toma ejemplo lo creado (Reale y Antiseri 1991: I, 428-436).

«Ontológicamente, lo universal es la forma, la idea o la esencia que puede ser compartida por pluralidad de cosas y que da a las cosas mismas su naturaleza o sus caracteres comunes. Lo universal ontológico es la forma o especie de Platón o la forma o sustancia de Aristóteles, el cual, por lo tanto, afirmó que la ciencia está sólo en lo U.» (Abbagnano 2001: s.v. *universal*).

específicamente: ¿Por qué el maestro frutero también se hace cargo de la iluminación? El escritor de la época contesta: «porque la cera es libada por las abejas en las flores, de las cuales nacen también las frutas; por lo que este asunto está muy bien ordenado»¹⁴. Sin duda, este razonamiento es sorpresivo; mas también, sin duda, es coherente: a través de la *casuística*, en este asunto particular, se busca una causa eficiente común y se encuentra: la flor, que se convierte en la conexión de objetos y oficios tan diversos, dándoles una unidad esencial.

En esta forma de pensar *casuística*, el procedimiento es aislar cada cosa y cada caso exagerando la independencia de su existencia respecto de su contexto objetivo, pero vinculándolos con una especie, con una idea esencial que subyace y se expresa en ellos; entonces, cualquier cosa o caso que se plantee como problema tiene por fuerza una solución ideal propia, la cual se encuentra tan pronto como se ha descubierto la cabal relación entre el caso planteado (presente) y el universal (eterno), y esta relación se descubre aplicando las reglas formales de la lógica deductiva a los hechos. Así, «cualquiera que sea la situación o la conexión de que se trate, sólo se ven en ella los rasgos particulares»¹⁵, que no sólo tienden a exagerarse, sino también a generalizarse.

Tras este pensamiento está la concepción de que las cosas y casos de este mundo tienen una realidad trascendental (los universales) de la cual son representación; por eso se busca dar a cada representación «la forma sensible más

¹⁴ Olivier de la Marche, *L'Etat de la Maison*, t. IV, p. 56, citado por Huizinga 2001: 302. (La referencia bibliográfica no da más datos).

¹⁵ Huizinga 2001: 315.

objetiva y acabada posible»¹⁶, como medio de manifestar las cualidades esenciales de cada una, y en esta expresión el recurso simbólico juega un papel central.

El *realismo* (o más bien el hiperidealismo) medieval es inherente a todo el pensamiento y cultura de la época; en voz de Huizinga:

puede considerarse, en suma, como una actitud primitiva del espíritu, a pesar de todo su neoplatonismo cristianizado. Aunque la filosofía haya sublimado y depurado cada vez más el realismo como actitud del espíritu, como actitud vital es la del hombre primitivo, que atribuye ser y substancia a todas las cosas abstractas¹⁷.

Porque el realismo, dice el mismo autor, «virgen de toda filosofía, es el modo primitivo del pensamiento. Para el espíritu primitivo toma en seguida ser todo lo que se puede nombrar, sean propiedades, conceptos u otra cosa cualquiera»¹⁸.

Para el pensamiento primitivo el mundo es una teofanía, una manifestación de las divinidades. En el Medievo europeo es, en particular y oficialmente, la manifestación del dios cristiano; pero en la cultura popular medieval, portadora de inveteradas tradiciones, la visión sacra del espacio y el tiempo se remonta a sistemas de creencias magicorreligiosas de épocas remotas, a los cultos de la naturaleza, especialmente los relativos a la fertilidad; aunque, obligadamente, su visión está mezclada con la cristiana, recipiente y cernidor, a su vez, de las creencias milenarias.

Al respecto, Lecouteux escribe: «Más allá de las religiones, los hombres piensan de igual forma, y debo señalar (...) hasta qué punto el cristianismo es

¹⁶ Huizinga 2001:369.

¹⁷ Huizinga 2001: 288

¹⁸ Huizinga 2001: 271.

tributario de las tradiciones ancestrales y paganas»¹⁹. Y, también, que en el imaginario colectivo medieval «muy a menudo encontramos (...) las formas degradadas de las antiguas creencias cuya forma ha cambiado, pero no el fondo»²⁰.

Y Caro Baroja puntualiza:

Las creencias y prácticas de origen pagano que podían quedar eran aquellas a las que ya los hombres de Iglesia de los primeros siglos del triunfo del Cristianismo llamaban "paganas", es decir, propias de los habitantes de los "pagi", de los rústicos. Los sistemas mitológicos superiores, las grandes teogonías, los grandes cultos griegos era más difícil que permanecieran vivos. Podía permanecer la creencia en un numen de las fuentes, de los ríos, de los bosques, de las cuevas, mejor que el culto a los dioses olímpicos. Mejor también un humilde rito funeral, que un culto complejo y famoso del helenismo o de la vieja Tirrenia. Si algo quedaba de éste era cristianizado y convertido en pompa exterior²¹.

Los que se llaman "elementos paganos" se integran en la sociedad popular, rural o agrícola (...) por una convicción de que la fiesta, el ritmo, con sus fases constituye, en sí, una expresión de la piedad colectiva, esencial, en la que cada hombre y cada mujer participan²².

La cultura popular medieval era, pues, continuadora de una forma de pensamiento arcaico que, por naturaleza, es mitopéyico y simbolopéyico, o sea, capaz de autogenerar sus propios mitos y símbolos, que se superponen e imbrican con los de la tradición creando un entramado simbólico «que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad»²³. Así se explica que en la lírica popular de la época los símbolos arquetípicos surjan «una y otra vez, como por sí solos»²⁴.

¹⁹ Lecouteux 1999: 92.

²⁰ Lecouyeux 1999: 187-188.

²¹ Caro Baroja 1974: 14-15.

²² Caro Baroja 1974: 76.

²³ Frenk 1984: 68.

²⁴ *Loc. cit.*

Por lo tanto, el simbolismo arquetípico del Medioevo proviene, por un lado, de una tradición antiquísima, y, por otro, del psiquismo afectivo y representativo, que expresa la experiencia completa (cognitiva, emocional, sentimental, espiritual) del individuo de la época, y principalmente de manera inconsciente, como corresponde al ser humano cuando se manifiesta en forma total a través de las imágenes simbólicas, que bien pueden derivarse de los contenidos inconscientes de la psique donde se fraguan las imágenes arquetípicas comunes a los hombres²⁵; o de una "imaginación transconsciente", plena de mitos y de teologías arcaicas, que ve «el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las Imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto»²⁶; o del pensar simbólico, que es, dice Eliade,

consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser²⁷.

En síntesis: «Los símbolos y los mitos vienen de demasiado lejos; son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre en el Cosmos»²⁸.

Reckert advierte que:

El símbolo es el instrumento más antiguo y más eficaz de que el hombre no alfabetizado dispone para interpretar el universo y para manipular su medio ambiente. Por ello mismo, constituye también la materia prima de todas las

²⁵ Jung 1992: 89.

²⁶ Eliade 1974: 20.

²⁷ Eliade 1974: 12.

²⁸ Eliade 1974: 25

artes, con sus orígenes estrictamente utilitarios en la pintura rupestre, la fabricación de objetos de culto, y el canto y la danza propiciatorios. Siendo esto así, no debe sorprendernos la inextricable mezcla, en el simbolismo popular, de vegetación y sexualidad, pues todas esas actividades son teleológicas, y la meta a la que se dirigen es la conservación y la continuidad de la vida.

Es eso lo que significan el bisonte pintado en la roca y el amuleto tallado en hueso o madera, los cantos de lluvia en el maizal y las cópulas rituales en los arrozales. Y eso también —la continuación de la vida misma— lo que más insistentemente celebra el simbolismo de la lírica tradicional. El nacer y el morir son meros accidentes temporales en el fluir colectivo: impersonal, indiferente e indiferenciado. La nana y la endecha por los "egos que nacen y mueren en el Tiempo" ceden la primacía al eterno epitalamio para la niña²⁹.

Y sucede así porque, como explica Eliade, «con excepción hecha para el mundo moderno, la sexualidad ha sido siempre y en todas partes una hierofanía, y el acto sexual, un acto integral (por tanto, también un modo de conocimiento)³⁰; además, porque existe un vínculo íntimo entre mujer y erotismo, por un lado, y fertilidad de la tierra y vegetación, por el otro; una identidad vital y creativa, y una analogía tan profunda entre la fecundidad de la tierra y la de la mujer que, en los planos cosmológico y simbólico, son indisolubles. Por esto Eliade escribe:

(...) la vegetación encarna (o significa, o participa de) la *realidad* que se hace *vida*, que crea sin agotarse, que se regenera manifestándose en formas sin número (...). Lo cual equivale a decir que la vegetación se convierte en una hierofanía —es decir, encarna y revela lo sagrado— en la medida en que *significa algo diferente de ella misma*. Un árbol o una planta nunca es sagrado en cuanto árbol o en cuanto planta; llegan a serlo por su *participación* en una realidad trascendente, llegan a serlo porque *significan* esta realidad trascendente. Por su consagración, la especie vegetal concreta, "profana", es transustanciada; según la dialéctica de lo sagrado, un fragmento (un árbol, una planta) vale por el todo (el cosmos, la vida), un objeto profano se convierte en una hierofanía³¹.

²⁹ Reckert 2001: 173.

³⁰ Eliade 1974: 14.

³¹ Eliade 1986: 297.

De allí que en la ontología arcaica, y en su modalidad medieval, la vegetación se erigió como símbolo por excelencia de la *especie*³² de la fertilidad: la mujer, el hombre, la sexualidad, el amor, el erotismo, los genitales de ambos sexos, la virginidad, el cortejo, la boda, la regeneración, la reproducción, la opulencia, etc.

El pensamiento simbólico tradicional vive inmerso en la visión de que todas las cosas del mundo pertenecen a diversas especies y de que la pertenencia a cada especie se define por la analogía de sus cualidades esenciales; en esto se sustenta la generación de símbolos, y se evidencia el «nexo indestructible entre el simbolismo y el "realismo" en sentido medieval»³³. En cuanto a este aspecto, Reckert escribe:

Es una característica especial del simbolismo, debida a la íntima fusión del símbolo con el objeto simbolizado, que los atributos de éste son fácilmente transmisibles a otros, relacionados metafóricamente o metonímicamente con él. Así, lo mismo que el azahar participa de las propiedades de la naranja, en el Alentejo el propio árbol, y hasta su sombra (...), asumen los valores simbólicos atribuidos a sus frutos y flores y viene a simbolizar el aspecto protector del casamiento³⁴.

Concebir ontológicamente el mundo en términos de *universales* y *especies*, deriva también en creencias y supersticiones mágicas que están imbricadas en el simbolismo y en el pensamiento arcaico, porque: «¿Qué es, sino culto demoníaco, celebrar las Vulcanales y las calendas, trenzar laureles, estar atento a las posturas del pie, extender la mano sobre los troncos de los árboles, echar vino y pan a las

³² La *especie* de la filosofía realista es equivalente a la *Idea* platónica, ésta «como unidad visible en la multiplicidad, tiene, con referencia a la multiplicidad misma, un carácter privilegiado, por el cual es considerada a menudo como la esencia o la sustancia de lo múltiple y a veces como su ideal o su modelo». *Idea* significa también «especie única intuible en una multiplicidad de objetos», por lo que las especies «se hallan como ejemplares en la naturaleza y las otras cosas se parecen a ellas y son imágenes de ellas; y la participación de estas otras cosas en la especie no consiste más que en ser imágenes de la especie» (Abbagnano 2001: s.v. *idea*).

³³ Huizinga 2001: 271.

³⁴ Reckert 2001: 131.

fuentes (...)?»³⁵; o qué es la multitud de criaturas misteriosas que, en el imaginario medieval, vivían «en una dimensión ligeramente diferente de la de los humanos»³⁶, pero que se revelaban a menudo, tal como lo atestiguan las creencias astrológicas, médicas y lapidarias, entre otras, y las costumbres y leyendas, cuentos y novelas de la época, porque:

Es indudable que las hadas, pixies, gnomos y goblins vivían en los setos floridos; que una granja destartada era la morada de una bruja y que había ojos acechando en los agujeros de los árboles huecos. Todo el mundo lo sabía, como se sabía que el infierno está bajo el suelo de los cementerios y el cielo en lo alto del firmamento³⁷.

En referencia a los vínculos entre simbolismo tradicional y pensamiento mágico, Reckert dice:

Detrás del simbolismo tradicional persiste siempre (...) la sombra de la llamada "magia simpática": la creencia subconsciente, explicable en principio como simple confusión semántica, de que los fenómenos no son de veras separables, y un símbolo es el fenómeno que simboliza, entonces quien domina aquél dominará también éste. Una acción o un momento sólo pueden ser simbolizados por otra acción análoga en otro momento: la creación del cielo y la tierra, digamos, por una danza ritual, que equipara el presente con el pasado; o la anhelada venida de las lluvias por el rito de derramar una libación sobre el sembrado, equiparando el presente con el futuro.

Para simbolizar un objeto concreto, en cambio —un animal, por ejemplo, o un ser humano— cualquier cosa sirve. A veces basta el mero conocimiento de su verdadero nombre para conferir un poder mágico sobre él: de todos los símbolos es el nombre el que ha conservado (...) la más estrecha relación con lo que simboliza. Alternativamente el símbolo puede ser una representación plástica o pictórica del objeto simbolizado, como ocurre con los bisontes de Altamira. Pero lo más típico es que sea una parte de él, u otra cosa que le pertenezca. Y cuanto más íntima mejor: un cabello de la

³⁵ Pirmino de Reichenau, *apud* Lecouteux 1999: 40. (No da ningún dato bibliográfico).

³⁶ Page & Ingpen 1998: 53.

³⁷ Page & Ingpen 1998: 53.

persona querida (u odiada); la cinta o el cordón cedido como prenda de amor³⁸.

Cuando se considera esta visión mágica de la mentalidad popular del Medievo, se desvanece la apariencia de arbitrariedad de las ecuaciones simbólicas: se vuelve comprensible la multiplicidad de los simbolizantes para representar una sola especie³⁹, y la pluralidad de los simbolizados contenidos en un solo símbolo, pues todo se funda en la comunidad de rasgos sustanciales entre los objetos elegidos como símbolos de una cosa, por un lado, y la similitud de propiedades entre los simbolizados contenidos en una representación simbólica, por el otro.

En el pensamiento simbólico hay espacio sobrado para una inmensa complicación de relaciones entre las cosas. Toda cosa puede ser con sus diversas propiedades símbolo simultáneo de otras varias, pero también puede ser signo con una misma propiedad de diversas cosas. Las superiores tienen miles de símbolos. Ninguna cosa es demasiado inferior para significar la más alta⁴⁰.

La ecuación se basa en la unidad de la especie (la fertilidad, por ejemplo) y sus numerosas manifestaciones; de este modo, los objetos que por analogía o aproximación son imágenes de la especie, son susceptibles de convertirse en

³⁸ Reckert 2001: 170. Lo cual es así porque «el símbolo no se distingue del objeto que representa» (Reckert 2001: 159); y porque ofrece una porosidad a través de todos los niveles de lo real e «identifica, asimila, unifica planos, planos heterogéneos y realidades aparentemente irreductibles» (Eliade 1986: 407).

³⁹ *Especie*, además de lo dicho, es la *forma* de la cosa, y la *forma* es la *esencia* necesaria o *sustancia* de las cosas materiales y es más *naturaleza*, más significativa, que la apariencia material de la cosa. *Especie* es, además, la abstracción, la extracción de las formas sensibles e inteligibles de las cosas esencialmente similares, por esto es, también, la doctrina de la *similitud*, que agrupa, según su naturaleza esencial común, a los diversos conjuntos de objetos en su *universal* correspondiente, que es la forma o esencia o sustancia que puede ser compartida por pluralidad de cosas y que les da su naturaleza o caracteres comunes; las cosas o individuos son manifestaciones o accidentes del *universal*, por esto entre los miembros de un *universal* hay diferencias en su apariencia material, pero no diferencias esenciales o formales, que sólo se dan entre cosas de *universales* o *especies* distintos (Cf. Abbagnano, 2001: 349, 440, 566-7, 1111, 1165-6).

símbolos de la misma. Así, la fertilidad puede ser simbolizada por el agua en cualquiera de sus manifestaciones y estados. O por la vegetación innumerable, especialmente: la siempre verde; la de flores y frutos más suculentos y luminosos; la más aromática; la que crece a la vera de aguas abundantes; la considerada afrodisíaca o curativa o mágica; la que coincide con la celebración de las fiestas estacionales más significativas; la de importancia para la subsistencia alimentaria y la producción artesanal; la perteneciente a la tradición inmemorial, etc. O por animales prolíficos o considerados de gran apetito venéreo. O por actividades rítmicas asociadas a las labores agrícolas y otros oficios de la época, u otras tareas relacionadas con objetos punzantes o cortantes. O por ciertas características ópticas como ser morena, ribereña, montañesa, panadera, espigadora, molinero, pastor(a), malmaridada, etc. En fin, por objetos, acciones o sucesos que obvia o sinuosamente forman parte de la especie aludida.

En esta concepción, el mundo se compone de sustancias, y cada una forma tramas que relacionan cosas y sucesos a veces claramente vinculados y, otras muchas, urdimbres misteriosas que unen elementos en apariencia muy alejados entre sí, pero pertenecientes a la misma especie por poseer cualidades intrínsecas similares; aunque parezcan, a nuestros ojos de la *edad de la razón*, totalmente distintos. En las redes de significación medievales, se trata sólo de diferencias de grado que no afectan los nexos simbólicos sustantivos⁴¹, basados en la analogía, la intuición y la síntesis.

⁴⁰ Huizinga 2001: 272.

⁴¹ El pensamiento medieval conoce solamente la *distinción formal o específica*, que intercede entre dos especies diferentes, y la *material o numérica*, que intercede entre dos cosas que pertenecen a la misma especie (Abbagnano 2001: s.v. *distinción*).

No hay, pues, afinidad de causa y efecto (física e inmediata), sino parentesco de sentido y finalidad (teleológico). La convicción de la existencia de este nexo, dice Huizinga:

puede surgir tan pronto como dos cosas tienen una propiedad esencial común, que refiere a algo de valor universal. O con otras palabras: toda asociación fundada en una semejanza cualquiera puede transformarse inmediatamente en la conciencia de una conexión esencial⁴².

El simbolismo popular del Medievo brota de una concepción idealista y sobrenatural del mundo; pero también, simultáneamente, de una visión naturalista en la que los universales o especies eran «concebidos como immanentes a los datos empíricos»⁴³, y «las relaciones entre fenómenos distintos eran sentidas no de manera abstracta sino como sólidas realidades»⁴⁴: sólo en esta forma se reconocía su existencia objetiva. Esta visión proviene tanto de la tradición mitológica y simbólica de las culturas precristianas que sobrevive en la Edad Media, cuanto de las condiciones materiales de la vida de las clases populares, inmersas casi totalmente en la naturaleza, y explica la cualidad concreta y sensual, por arraigada a lo sensible y a la singularidad de las cosas, de este simbolismo tan vital y antropomórfico, pues todos los símbolos representan algo del ser humano, especialmente de su erotismo y sexualidad; y puesto que éstos se identifican con la especie de la fertilidad, entonces pueden ser simbolizados por todos los objetos y criaturas que, por analogía o contigüidad esencial, pertenecen a la misma especie. Tal simbolismo, en palabras de Frenk, es el:

⁴² Huizinga 2001: 270.

⁴³ Hauser 1994: 1, 295.

⁴⁴ Reckert 2001:159.

conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana. Es raro que los símbolos naturales de este tipo aparezcan en la poesía culta medieval y renacentista y, cuando aparecen, son más bien tópicos estereotipados (como el *Natureingang* de la poesía trovadoresca). Pero abundan en la poesía popular de diversas regiones, épocas y lenguas. En la península Ibérica se manifestaron primero indirectamente, a través de una serie de hermosas cantigas de amigo, altamente estilizadas, compuestas por juglares y trovadores gallego-portugueses del siglo XIII; luego, unos cuantos siglos después, en muchas de las canciones populares (...) puestas por escrito (...) durante los siglos XV a XVII. Como los poetas cultos y semicultos de esa época fueron a menudo influidos por tales canciones populares, los símbolos naturales también aparecerían con cierta frecuencia en sus poemas⁴⁵.

Más adelante, escribe:

En las canciones populares europeas, no hay, por lo visto, aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa. Del mismo modo, siempre que nos topemos con árboles, hierbas, flores, frutos, aves y otros animales, podemos estar casi seguros de que funcionan como símbolos. Y lo mismo ocurre con otros elementos de la naturaleza y con acciones humanas como coger flores, lavar camisas, encontrarse bajo un árbol, etc.⁴⁶

El pensamiento simbólico se presenta como una continua transfusión de los sentimientos humanos a todo lo perceptible y concebible; acrisola los instintos, las pasiones, las emociones, los rituales y juegos amorosos, los actos diversos del trabajo y la vida social, los sucesos naturales y las propiedades ópticas de los seres; penetra la representación de todas las cosas. Al respecto, Huizinga dice:

Vívase en una verdadera polifonía del pensamiento [simbólico]. Todo está transido por éste. En toda representación resuena un armonioso acorde de símbolos. El espíritu se eleva a esa embriaguez de la imaginación, a esa

⁴⁵ Frenk 1998: 160.

⁴⁶ Frenk 1998: 162.

confusión preintelectual de los límites de la identidad entre las cosas, a ese embotamiento del pensar racional que exalta hasta su cumbre el sentimiento de la vida⁴⁷.

«El simbolismo creó la posibilidad de dignificar y de gozar el mundo, que era en sí condenable [para la ideología religiosa dominante], y de ennoblecer también la actividad terrenal»⁴⁸; y por medio del simbolismo la canción popular medieval se abrió a toda la riqueza de representaciones de la vida cotidiana, del erotismo principalmente, tan ligado a la especie de la fertilidad, cualidad básica de un modo de producción y vida que dependía, para su continuidad, de la fecundidad de la tierra, de los animales y de los seres humanos.

Cabe agregar que el antropomorfismo se evidencia aún más cuando el universal en cuestión encarna en un personaje: la fertilidad, por ejemplo, se representaba como *San Juan el Verde*, cuyas fiestas estaban ligadas a los antiguos ritos cíclicos de regeneración por fuego y agua⁴⁹ y a sus complejas ceremonias de fecundidad agropecuaria y humana; el otro símbolo colocado en aposición, *el verde*, también es por antonomasia un simbolizante de la fertilidad, y del deseo y el amor

⁴⁷ Huzinga 2001: 273.

⁴⁸ Huizinga 2001: 273

⁴⁹ La fiesta de los fuegos de San Juan es un rito antiquísimo, practicado en la cuenca mediterránea, tanto cristiana cuanto islámica, y en toda Europa, lo que prueba que «el festival solsticial es por completo independiente de la religión que el pueblo profesa (...) y constituye como la reliquia de un paganismo anterior» (Frazer 1980: 710). También escribe que la «práctica de encender hogueras en la víspera del solsticio de estío y bailar o saltar sobre ellas es o era hasta hace poco corriente en toda España y en algunas partes de Italia y Sicilia (Frazer 1980: 709). Este festival, dice Frazer, «ha sido, sobre todo, una fiesta de amadores y de fuego; uno de sus principales rasgos es el emparejamiento de los novios para saltar las hogueras cogidos de las manos o arrojarse flores, a través de las llamas, el uno al otro. Y muchos agujeros de amor y casamiento son recogidos de las flores que se abren en esta época mística. Es la época de las rosas y del amor. (...). Otro rasgo de la celebración romana de este festival solsticial merece subrayarse: la costumbre de pasear por el Tíber en este día en barcas decoradas con flores, prueba de que en algún modo era una fiesta acuática y de que, hasta los tiempos modernos, el agua ha tenido siempre una parte importante en los ritos de "medio verano", lo que explica por qué la Iglesia,

que la preceden. En esta personificación se observa la mezcla del simbolismo y la alegoría. Goethe expresa así el contraste entre ambos:

La alegoría convierte el fenómeno en un concepto y el concepto en una imagen, pero de tal suerte que el concepto siempre puede tenerse y mantenerse íntegro y definido en la imagen y expresarse con ella. El simbolismo convierte el fenómeno en idea y la idea en imagen, de tal suerte que la idea permanece siempre infinitamente activa e inasequible en la imagen y, expresada incluso en todas las lenguas, resulta, sin embargo, inefable⁵⁰.

Por último, es menester resaltar que el simbolismo integra los planos individual, colectivo y cósmico en las sociedades tradicionales; dicho por Eliade:

el simbolismo se presenta como un "lenguaje" al alcance de todos los miembros de la comunidad (...), un "lenguaje" que expresa simultáneamente hasta el mismo grado la condición social, "histórica" y psíquica de la persona (...) y sus relaciones con la sociedad y el cosmos (...). En una palabra, el simbolismo (...) solidariza a la persona humana, por una parte, con el cosmos y, por otra, con la comunidad de la que forma parte, proclamando directamente a los ojos de cada miembro de la comunidad su identidad profunda. Expresión simultánea de una multiplicidad de significaciones, solidarización con el cosmos, transparencia para con la sociedad: otras tantas funciones que delatan el mismo impulso y la misma orientación. Todas convergen hacia un fin común: la abolición de los límites del "fragmento" que es el hombre en el seno de la sociedad y en medio del cosmos y su integración (por medio de la transparencia de su identidad profunda y de su estado social; gracias también a su solidarización con los ritmos cósmicos) en una unidad más vasta: la sociedad, el universo⁵¹.

echando su manto sobre la vieja fiesta pagana, decidió dedicarla a San Juan Bautista» (Frazer 1980: 191).

⁵⁰ *Apud* Huizinga 2001: 272.

⁵¹ Eliade 1986: 403.

1.2 Simbolismo y poética de la antigua lírica popular

Puesto que en el pensamiento medieval los objetos y criaturas del universo son manifestaciones de algún arquetipo, cada uno de ellos es una síntesis de una apariencia concreta y de una esencia especial, o sea, una imagen⁵² que imita, repite, reproduce y actualiza los modelos ejemplares de su especie; por tanto, la imagen, como ensamblaje de lo concreto y lo abstracto, es inabarcable por el solo concepto, por dos motivos: porque la esencia es estrictamente intraducible por el lenguaje denotativo; y porque a través de la cosa singular se convoca a todos los objetos y criaturas de la misma especie, que, aun cuando parezcan opuestos, coinciden en la conciencia realista del mundo. La oposición y la multiplicidad se resuelven en la imagen simbólica, imagen cargada de complejo sentido. Por esto Eliade escribió:

las Imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos. (...) Por tanto, la Imagen en cuanto tal, en tanto haz de significaciones, es lo que es *verdad*, y *no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia*⁵³.

Más específicamente, en relación con la antigua lírica popular, Frenk dice:

Los símbolos son imágenes, casi siempre imágenes visuales, que transmiten un significado. Cuando sabemos que determinada imagen visual en una canción antigua es un símbolo, ya no podemos verla únicamente como tal, sino como una imagen que contiene algo más, que encarna un significado. Este significado no puede formularse por sí solo, puesto que se funde con la imagen que le da cuerpo. En alemán existe, para símbolo, la palabra *Sinnbild* (literalmente quiere decir 'imagen con sentido'), cuyos dos elementos son inseparables. Por eso, no podemos realmente explicar —o

⁵² Etimológicamente, imagen proviene «de *imago*, "representación, imitación" y de *imitor*, "imitar, reproducir"» (Eliade 1974: 20).

⁵³ Eliade 1974: 15.

sólo podremos explicar aproximadamente— lo que significa una imagen. (...) podemos más o menos explicar el significado, pero —¡ojo!— sin jamás olvidar que éste es inseparable de la imagen misma⁵⁴.

Este simbolismo es uno de los rasgos más distintivos en el acervo de la lírica tradicional que lo contiene.

Olinger apunta que el significado de la lírica tradicional se sustenta en sus símbolos, e incluye en el término *símbolo* cualquier «frase formulaica, elemento estilístico, situación, concepto, palabra, nombre, lugar, tiempo o cualquier cosa, en la lírica tradicional, que señala algo más que su contenido semántico»⁵⁵. Asimismo, que la ambigüedad es, precisamente, la que hace que el lenguaje simbólico de la tradición se mueva en una dirección completamente distinta del lenguaje denotativo del poema; las palabras como signos delimitan el significado, pero como símbolos lo extienden⁵⁶. Por esta razón, los símbolos tradicionales no son elementos del mundo natural que representan elementos del mundo humano, sino que son elementos de ambos mundos simultáneamente, pues en la tradición no se distingue entre ambos.⁵⁷

En la perspectiva de Morales Blouin:

los elementos verbales de una obra literaria se pueden interpretar de dos maneras: una centrífuga, que nos lleva hacia el sentido exterior de la palabra como signo, y otra centrípeta, que nos guía hacia el sentido interior de la palabra como símbolo. En el primer caso, por medio del signo, imaginamos un duplicado del objeto que la palabra significa. El signo es más preciso y específico que su objeto, derivando su significado de ese objeto que es reconocido o, por lo menos, reconocible. Signo y objeto son intercambiables. El símbolo, en cambio, imparte significado al objeto, un significado más específico que el objeto mismo, pero cuya substitución es necesaria para

⁵⁴ Frenk 1998: 164.

⁵⁵ Olinger 1985: xi. La traducción es mía.

⁵⁶ Olinger 1985: 43.

⁵⁷ Olinger 1985: 49

establecer el sentido especial del objeto. Un objeto es el significado de su signo, mientras que un símbolo es el significado de su objeto⁵⁸.

Por eso los símbolos «intensifican y dilatan el ámbito semántico»⁵⁹ de las palabras corrientes. Así, el símbolo expresa la naturaleza esencial de algo que está más allá del alcance de la descripción ordinaria de las palabras, revelando su vínculo con algo más vasto y más allá de sí mismo, pero a lo que pertenece de alguna manera⁶⁰: es una imagen visible en la que se transflora lo invisible. Por esta cualidad, el símbolo proporciona un significado máximo en un espacio mínimo, lo que implica que cada palabra del poema, independientemente de su función sintáctica, adquiere funcionalidad semántica adicional extraordinariamente eficaz y económica, denotativa y connotativa al mismo tiempo, con lo que el poema gana mayor densidad y hondura⁶¹. A su expresividad intensa contribuye la conexión interna entre simbolizante y simbolizado, que plasma la identidad esencial entrambos: el álamo y la rosa, por ejemplo, no sólo representan a la núbil o son como ella, sino en verdad *son* la muchacha misma:

309 A De los álamos vengo, madre, de ver cómo los menea el aire.	1261 Del rosal sale la rosa: ¡o, que hermosa!
--	---

En la interpretación de Reckert:

⁵⁸ Morales Blouin 1981: 8.

⁵⁹ Morales Blouin 1981: 7.

⁶⁰ Bowra 1962: 251, 260.

⁶¹ Reckert 2001: 71.

Una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con que resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al simbólico, balanceándose a veces a medio camino entre los dos. Ocurre esto particularmente cuando el símbolo toma la forma de simple sustitución, en la que un hecho concreto, un lugar o un objeto material adquiere un significado simbólico a través de connotaciones y asociaciones (...) inherentes a ciertas palabras [y sintagmas] o que, andando el tiempo, se han acumulado en torno a ellas en una determinada cultura o tradición literaria, sin que su significado primario deje por ello de ser el obvio y puramente literal⁶².

En el conjunto de las antiguas canciones tradicionales simbólicas, la casi totalidad se expresa exclusivamente en términos simbólicos; estas canciones no contienen lo que Reckert llama el término real de la equivalencia simbólica. Esto revela que los símbolos eran tan populares que no hacía falta el dispositivo de la ecuación simbólica con su «paralelismo hipotáctico de los dos términos, el simbólico y el real (...) de la comparación»⁶³. Por ello, en este conjunto, el recurso de la mayoría de los textos es el de la sencilla presentación de los símbolos (p.e. canción 2266); pero en otros se acude a una acumulación, en una especie de sinonimia simbólica, que a veces es obsesiva y machacante, como en la canción núm. 306:

⁶² Reckert 2001: 137-138. El autor remite a Christine Brooke-Rose, 1958. *A Grammar of Metaphor*, London: 238. No apunta editorial.

⁶³ Reckert 2001: 53.

<p>306</p> <p>Del rosál vengo, mi madre, vengo del rosale.</p> <p>A riberas d'aquel vado viera estar rosál granado. Vengo del rosale. 5</p> <p>A riberas d'aquel río viera estar rosál florido. Vengo del rosale.</p>	<p>Viera estar rosál florido, cogí rosas con suspiro. 10 Vengo del rosale.</p> <p>Del rosál vengo, mi madre, vengo del rosale.</p> <p>2266</p> <p>Yo me estando en un vergel, cogiendo rosas y flores.</p>
--	---

Sin embargo, hay algunas raras muestras de canciones coincidentes con el esquema de la ecuación simbólica:

<p>1650</p> <p>¡Ay, mezquina, que se me hincó una espina! ¡Desdichada, que temo quedar preñada!</p>

Pero es menester observar que, en este caso, la disposición responde más bien al juego pícaro de la canción que a una necesidad de revelar el verdadero significado de la declaración aparentemente literal del término simbólico a través del término real, pues el símbolo de la *espina* era tan familiar como todos los utilizados en esta lírica.

También en ocasiones insólitas se presenta el caso de la ecuación simbólica invertida: la representación simbólica sucede a la presentación literal:

1408

Esposo y esposa
son clavel y rosa.

En esta lírica el símbolo suele ser heterogéneo, es decir, el nombre del objeto menciona a su referente pero, simultáneamente, alude a otras cosas⁶⁴. Este símbolo es un significante que remite al mismo tiempo a dos planos significativos: uno real y el otro simbólico. O de otra manera: el nombre remite al objeto, que es a la vez presentación de sí mismo y representación de una sustancia: el deslizamiento de la referencia es posible porque el objeto simbólico es de la misma especie de lo que representa, como en esta límpida metáfora:

651:

Arrimárame a ti, rosa,
no me diste solombra.

También existe en esta lírica, aunque muy raramente, el símbolo homogéneo⁶⁵, cuya carencia de correlato objetivo lo constituye en un significante que tiene uno o más significados, en el plano simbólico, difíciles de circunscribir si no se conoce previamente el símbolo en cuestión:

⁶⁴ Bousoño 1981: 109.

⁶⁵ Bousoño 1981: 110.

<p>1076</p> <p>Que si viene la noche, presto saldrá el sole.</p> <p>Que si viene la noche con la luna alegre,</p>	<p>presto saldrá el sole 5 d'estos campos verdes. El día y la noche; presto saldrá el sole.</p>
---	--

Salta a la vista que el suceso de esta canción sólo tiene realidad simbólica; no existe en el plano real. Pero no cabe duda de que sus símbolos eran bien conocidos en su contexto social, pues éstos, como todos los símbolos, se generan en el seno social y/o se adoptan de la tradición cultural y se adaptan localmente.

Pues, en efecto, los símbolos primordiales están dados ontológicamente, ya que las cualidades esenciales de ciertos objetos simbolizantes pueden considerarse universales y eternas. El agua, por ejemplo, es sustancia primaria y fontana de todo lo existente en las cosmogonías del mundo; y por esto es el más polar, antiguo, y universal⁶⁶ de los símbolos; y representa siempre y dondequiera vida y muerte, fecundidad exuberante y pureza virginal, disolución y palingenesia.

Los símbolos tradicionales, además de su componente ontológico básico, tienen otros elementos característicos. Los árboles siempre verdes, por ejemplo, son ontológicamente símbolos de la vida duradera, de la fecundidad, del amor. «de la materia, de lo maternal, de cuyo seno procede toda la vida»; *matrix* significa «'tronco que echa brotes, matriz, seno materno'»; y no fortuitamente en «la historia lingüística del latín están emparentados *virgo*, 'muchacha', y *virga*, 'rama, verga, vástago'»⁶⁷. El

⁶⁶ Reckert 1970: 45.

⁶⁷ Lurker 1992: 177-178.

árbol, pues, contiene las sustancias de la feminidad y la masculinidad, y como tal es un símbolo primordial y universal:

<p>460</p> <p>Ya florecen los árboles, Juan: mala seré de guardar. (...)</p> <p>854</p> <p>Aste a la a la rama, niña, verás, aste a la rama y no morirás.</p>	<p>980</p> <p>Montaña hermosa, alegre y muy leda, la tu arboleda cómo es deleytosa.</p>
---	---

Otro elemento característico depende de la naturaleza regional, en la que surgen las criaturas vegetales y animales específicas (silvestres y cultivadas), en la que se tienen ciertos cuerpos y corrientes acuáticos, determinados accidentes orográficos y cierto clima; en fin, un paisaje poblado de seres particulares susceptibles de convertirse en símbolos. Por esto los árboles, como símbolos masculinos o femeninos, varían de una región a otra. En la Península Ibérica, el álamo y el olivo representan a la mujer y el pino, al hombre, por ejemplo; en tanto que, entre los pueblos germánicos, la encina y el roble son símbolos masculinos y el tilo es femenino. Aunque algunas especies poseen un valor simbólico específico en extensas zonas geográficas y a lo largo de milenios⁶⁸; es el caso, por ejemplo, del granado y su fruto, siempre relacionados con «deidades femeninas, como son Hera, Tinnit [diosa cartaginesa de la fecundidad], Hariti [diosa budista de la fecundidad y la

⁶⁸ Hatto 1965: 606, 773-4.; Danckert 1976: I-IV *passim*; Morales Blouin 1981: 30, 43, 173, 186, 257, 261; Lemaire 1983: 152, 293; Olinger 1985: 4-5, 26-31, 71, 119-169 *passim*; Lurker 1992: 165-178; Masera 1995: 166-185; Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *árbol*; Reckert 2001: 68, 86, 88 n., 107-172, 178-9.

maternidad] y, sobre todas, la diosa madre fenicia Cibele»⁶⁹. He aquí los ejemplos de olivo y pino:

50	1476
Por encima de la oliva mírame el Amor, mira.	Serranas de Cuenca iban al pinar, unas por piñones, otras por bailar.

En relación con este aspecto natural de los símbolos, Reckert escribe:

Flores, hierbas bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido) una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaeda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso. El reconocimiento de este contexto extrínseco literal servirá con frecuencia para darnos la llave con que abrir micropoemas tan enigmáticos a primera vista como

En aquella peña, en aquélla, que no caben en ella ⁷⁰ ,
--

donde tantas parejas se han encontrado en la montaña que ya no caben más⁷¹.

Otro componente es el estadio sociohistórico particular, en el que se incluyen la estructura económica, social y política, ya que de los modos y tipos de producción, los instrumentos y la división del trabajo, los oficios y las formas de organización social se extraen también elementos simbolizantes:

⁶⁹ Lurker 1992: 174.

⁷⁰ Frenk 2003: núm. 984.

⁷¹ Reckert 2001: 138.

1092 El villano va a sembrar: ¡Dios se lo deje gozar!	1102 Segador, tírate afuera, dexa entrar la espigaderuela
1097 Que las manos tengo blandas del broslar: no nascí para segar.	1907 Que non sé filar ni aspar ni devanar.

Otros componentes, no menos importantes que los anteriores, son la visión del mundo y la tradición cultural, que incluyen la ideología dominante y las subordinadas; el sistema de creencias, especialmente las magicorreligiosas; las costumbres de toda índole; las ceremonias y los rituales; y la forma generativa simbólica particular, que combina el mundo real en todos sus planos, el imaginario colectivo determinado (que comprende la herencia simbólica atávica) y las formas arquetípicas de gestación simbólica en el espíritu (las hormas generatrices de las imágenes).

Y por último, como componentes del símbolo también intervienen la «prosodia y el ritmo»⁷² de cada lengua, pues imbricada con el simbolismo estaba la concepción mística y religiosa que daba por sentado que el sonido y el significante respondían, correspondían, de algún modo, a las cosas significadas; es decir, existía la creencia de que la palabra o el sintagma representaba fidedignamente a la cosa o acción aludidas⁷³, de donde en «estos cantarcillos los sonidos de las palabras parecen

⁷² Hatto 1965: 773.

⁷³ La creencia en el efecto portentoso de la palabra hablada es antiquísima, se encuentra en las cosmogonias ancestrales en toda su plenitud y aún en la Edad Media conservaba su carácter mágico e imperioso. Esta creencia fue desarrollada filosóficamente por Anselmo (1033-1109), en cuya argumentación el supuesto fundamental consiste en la unidad y la perfecta correspondencia entre lenguaje, pensamiento y realidad, en la recíproca vinculación entre lógica y mundo, entre *res* y *voces* (Reale y Antiseri 1991: I, 436).

formar cadenas y constelaciones, como ocurre con los símbolos⁷⁴; es decir, subsumida en la musicalidad de los versos existe la intención de representar fonéticamente, de construir una imagen sonora que sea similar al significado, de producir una «significancia»⁷⁵ mediante ciertos sonidos.

Al comentar algunas canciones, Frenk llama la atención sobre la importancia de:

escuchar el sonido del poema e integrar ese sonido con la imagen visual y a ambos con su contenido simbólico. En nuestros (...) poemas la aparición de la luna es *líquida*, llena de *eses*: "Salga la luna, el caballero", "En los olivares [...] salióme la luna". ¿Acaso ello se relaciona con aquellas deidades lunares que producen y conservan el agua? Aquí no puedo sino plantear la pregunta, sin ir más allá, aunque sí observaré que la puesta de sol se expresa con *eses*: "púsoseme el sol", y que *sol* va seguido por *salióme*: "sol-salióme"⁷⁶.

Lo que he expuesto sobre los componentes del símbolo se corrobora con estas palabras de Lurker:

⁷⁴ Frenk 1998: 165.

⁷⁵ Roland Barthes define la *significancia* como «el sentido en cuanto es producido sensualmente.» (Barthes 2000: 100).

⁷⁶ Frenk 1998: 165. Las canciones comentadas por Frenk son éstas:

459	1073
Salga la luna, el cavallero, salga la luna, y vámonos luego.	En los olivares de junto a Osuna púsoseme el sol, salióme la luna.
Cavallero aventurero, salga la luna por entero, salga la luna, y vámonos luego.	1074
	Púsoseme el sol, salióme la luna: más me valiera, madre, ver la noche oscura.

⁷⁶ Lurker 1992: 48.

En el mito y en el símbolo se transparenta el mundo empírico sobre su base existencial; en uno y otro se aparece el verdadero ser, la «otra» realidad que todo lo abarca y que sobrepasa el espacio y el tiempo. Los «verdaderos» mitos no sólo cuentan, los símbolos «auténticos» no sólo señalan, sino que actualizan, hacen presente y permiten que participen quienes están familiarizados con ellos. Mitos y símbolos no tienen simplemente la función de la comunicación o de la designación, es más bien la función significativa la que les conviene propiamente. Los dos fenómenos subyacentes ni pueden experimentarse ni tampoco se pueden comprender con la sola *ratio*⁷⁷.

El simbolismo, como ya se ha dicho, es rasgo esencial en la lírica tradicional que lo contiene, pues define su poética, por él las canciones son breves, concisas, crípticas, sugerentes, asociativas, alusivas, elusivas, más connotativas que denotativas, y red significativa y afectiva de relaciones entre simbolizante y simbolizado con la cual invoca nuestras pulsaciones instintivas y, entonces, cerrando el circuito de la imagen, evoca los diversos niveles de la memoria intelectual y emocional, y nos deja resonando entre la certeza y el misterio «un no sé qué que quedan balbuciendo.»⁷⁸

En la antigua lírica popular no existe el tiempo como transcurso lineal ni como escenario de sucesos secuenciales ni como ordenamiento de causas y efectos, lo cual resulta en otro rasgo estilístico: la atemporalidad textual, la mezcla de los tiempos y de las conjugaciones verbales, el amontonamiento de situaciones en el espacio, situaciones en las que lo significativo es lo que sucede y cómo sucede; no el cuándo ni el porqué ni en qué orden sucede: lo temporal se reduce a la sustancia de que está hecho: la eternidad, el no tiempo⁷⁹.

⁷⁷ San Juan de la Cruz, Canción I, v. 35. En Rivers (editor) 1990: 165.

⁷⁸ Morales Blouin 1981: 12-20; Olinger 1985: x-xiii, 1-3, *passim*; Reckert 2001: 161-5, 166-8, 172-3, 233 n.-234.

La imagen simbólica irradia visual y auditivamente el haz de sus recónditas relaciones desplegándose en la sola temporalidad que necesita: la de la música, el tiempo con timbre y armonía.

En cuanto a este rasgo de la poética popular, Reckert escribe:

su concepción del Tiempo ignora la distinción entre el pasado histórico y otro constituido por sucesos arquetípicos (reales o imaginados). (...) esta concepción ambigua de la temporalidad se reconoce incluso en un dominio tan puramente estilístico como en la morfología de los verbos.

"Puramente estilístico", desde luego, es sólo un modo de decir. Si el estilo es la manera como el pensamiento se plasma en forma de poema, entonces el objetivo de la estilística no puede ser otro que el de rastrear la conformación del pensamiento dentro del poema; y para revelar las preocupaciones más cualitativas que cuantitativas del pensar tradicional, el tratamiento intemporal del verbo es tan eficaz como el célebre mito del Eterno Retorno⁸⁰.

En esta concepción del tiempo se transflora que el hombre común del Medievo es todavía un hombre mítico.

También es menester considerar que era durante las fiestas de la regeneración cósmica, las grandes fiestas populares del Medievo, y en los festejos epitalámicos, cuando se entonaban muchas de estas canciones cargadas de libido sexual; y que tales celebraciones eran rituales de fertilidad encubiertos parcialmente bajo formas cristianizadas⁸¹, y que en ellos las canciones eran parte significativa que reflejaban en su forma la misma anulación del tiempo propia de las ceremonias:

⁸⁰ Reckert 2001: 161.

⁸¹ Ilustro con palabras de Caro Baroja: «La fiesta de San Juan ha tenido una gran importancia, desde época remota, para el campesino europeo. Por San Juan se preservan de enfermedades hombres y bestias, se efectúan adivinaciones y se garantiza la fructificación de las plantas cultivadas por medio de ritos, que se repiten en áreas más o menos continuas, aquí y allá, de manera que produce asombro» (1974: 111). En esta ocasión se levantaba el palo de mayo, emblema de la fiesta, a cuya sombra los y las jóvenes bailaban, se cortejaban y se emparejaban; se hacían guirnaldas, que se portaban en las cabezas y se colocaban en puertas y ventanas; se colectaban hierbas mágicas durante la madrugada; se encendían hogueras, y, luego, sus ascuas se extendían y los mozos caminaban sobre ellas descalzos: «este rito salvaje entra de lleno dentro de los típicamente solares» (Caro Baroja 1974: 60); la gente se bañaba en las corrientes y

Un verdadero rito es siempre cósmico; para el hombre arcaico, es siempre una renovación de la creación, disuelve el mundo (del tiempo y del espacio concretos), sólo para volver a renovarlo una vez más. Todos los ritos arcaicos giran en torno a la repetición y a la regeneración; se reevocan y representan el tiempo y el espacio sacros del principio; pero a través de esta acción ritual, la "historia" queda destruida⁸².

Y es así porque en el rito se manifiestan la armonía, la recurrencia y la fecundidad insitas en los ritmos cósmicos; mas no se trataba de una religión naturalista, sino que, por el contrario, en la visión del hombre medieval la naturaleza es siempre «sobrenaturaleza», o sea, algo sacro y trascendente, que se deja aprehender por el religioso hombre de la época a través de los aspectos naturales del mundo⁸³.

Como ejemplo de esta concepción del tiempo y del erotismo ritual de entonces tenemos esta canción maravillosa de Gil Vicente:

cuerpos de agua, y, sobre todo, se entregaban, si púberes, a desvelar el misterio de la sexualidad, y si adultos, al regocijo erótico. Sobre esto último, Eliade cuenta que el libertinaje habitual en las fiestas de la cosecha fue «estigmatizado por muchos concilios, por ejemplo por el de Auxerre en 590, y por numerosos autores de la Edad Media, pero continuó de todas formas en ciertas regiones hasta nuestros días» (Eliade 1986: 324); asimismo, Frazer relata que el escritor puritano inglés Phillip Stubbes, en su *Anatomía de las Ofensas* (Londres 1583), condena con indignación estas supervivencias paganas: «En mayo, Pentecostés o fechas parecidas, todos los jóvenes y muchachas, viejos y casados, corretean por la noche en los bosques, umbrías, lomas y montañas, donde pasan toda la velada en alegres pasatiempos: y por las mañanas, cuando vuelven, traen consigo abedules y ramas de árboles para adornar sus reuniones. (...) Pero el objeto más precioso que traen entonces es su árbol mayo (...), todo él cubierto de flores y yerbas (...) y van tras él con gran devoción» (Apud Frazer 1980: 157). Afirmaba también que en estas fiestas se tenía a Satán por Dios y que de las «doncellas que van al bosque esa noche, escasamente la tercera parte de ellas vuelven inmaculadas a sus casas» (Loc. cit.). El carácter de estas ceremonias se ve en los autores citados y en Morales Blouin 1981: 223-284.

⁸² Altizer 1972: 67.

⁸³ Eliade 1998: 87-88.

<p>8</p> <p>En la huerta nasce la rosa: quiérome yr allá, por mirar al ru[y]señor cómo cantavá.</p>	<p>Limones cogía la virgo para dar al su amigo. 10</p> <p>Quiérome yr allá, para ver al ruiseñor cómo cantavá.</p>
<p>Por las riberas del río 5</p> <p>limones coge la virgo. Quiérome yr allá, por mirar al ruiseñor cómo cantavá.</p>	<p>Para dar al su amigo 15</p> <p>en un sombrero de sirgo. Quiérome yr allá, [por mirar al ruiseñor cómo cantavá].</p>

Uno de los contextos específicos de muchas de las antiguas canciones eróticas populares era, pues, el de la fiesta estacional, descrita magistralmente por Huizinga:

Una época en que todavía están poco difundidos y son, por ende, poco asequibles los medios espirituales de gozar, necesita para esto llevar a cabo un acto colectivo: la fiesta. Y cuanto mayor es el contraste con la miseria de la vida diaria, tanto más indispensables resultan las fiestas y tanto más medios se necesitan para dar con la borrachera de belleza y de goce, mitigadora de la realidad, brillo a una vida en lo demás tan desolada. El siglo XV es una época de intensa depresión y de un radical pesimismo. Ya hemos hablado, anteriormente, de la continua opresión bajo la cual vivió aquel siglo por obra de la injusticia y de la violencia, del infierno y del juicio, de la peste, la sequía y el hambre, el diablo y las brujas. La pobre humanidad no tenía bastante con la promesa diariamente repetida de la gloria celestial y de las vigilantes Bondad y Providencia divinas; de tiempo en tiempo necesitaba una afirmación solemne y colectiva, gloriosa, de la belleza de la vida. El goce de ésta en sus formas primarias, el juego, el amor, la bebida, la danza y el canto, tampoco basta; necesita ser ennoblecido por la belleza, ser estilizado en una común demostración de alegría. Para el particular no existía aún la satisfacción alcanzada por medio de los libros o la audición de música, la contemplación de obras de arte, el goce de la naturaleza; los libros eran demasiado caros, la naturaleza demasiado peligrosa y el arte constituía justamente una parte de las fiestas.

Las fiestas populares tenían sus fuentes de belleza propia y originaria tan sólo en la canción y en la danza. Para conseguir la belleza del color y de la

forma apoyábanse en las fiestas de la Iglesia, cuya riqueza en estos elementos era habitual⁸⁴.

He aquí algunos ejemplos de canciones entonadas durante estas fiestas⁸⁵:

<p>86</p> <p>¡Hávalas, hávalas, hala, hava la frol y la gala!</p> <p>Allá arriba, arriba, junto a mi llogare viera yo serranas cantar y baxlare, y entre todas ellas, mi linda zagala. ¡Hava la frol y la gala!</p>	<p>1270 B</p> <p>Entra mayo y sale abril: ¡tan garridico le vi venir!</p> <p>Entra mayo con sus flores, sale abril con sus amores, y los dulces amadores comiençen a bien servir</p> <p>1243 A</p> <p>La mañana de San Juan, mozas, vamos a coger rosas.</p>
---	--

Otro contexto específico era el de las fiestas nupciales, relatadas así por Huizinga:

El aparato epitalámico, con sus risas desvergonzadas y sus simbolismos fálicos, habían constituido en otro tiempo toda una parte de los ritos sagrados de las fiestas nupciales. Esponsales y nupcias habían sido entonces una misma cosa: un gran misterio que se concentraba en la unión carnal. Luego había venido la Iglesia a reclamar para sí la santidad y el misterio, reduciéndolo al sacramento del matrimonio canónico. Las ceremonias concomitantes del misterio, el cortejo nupcial, los cánticos y los gritos de júbilo, fueron relegados a la parte profana de las bodas. Pero pervivían despojadas de su carácter sagrado y practicadas con la más lasciva licencia, que la Iglesia era incapaz de impedir. (...) No había espíritu puritano capaz de hacer desaparecer de las costumbres la desvergonzada espectacularidad de la noche de bodas, que aún el siglo XVII conoce en pleno florecimiento.

⁸⁴ Huizinga 2001: 336-337.

⁸⁵ Le Goff (1999: 324) cuenta: «Sobre todo la música, el canto y el baile arrastran a todas las clases sociales. Cánticos de iglesia, bailes cultos de los castillos, danzas populares de los campesinos. Toda la sociedad medieval se representa a sí misma. (...) Así pues, por encima de las calamidades, las violencias y los peligros, los hombres de la Edad Media hallan el olvido, la seguridad y el abandono en esta música que envuelve su cultura. Están jubilosos.»

Las anfibologías, las indecencias y las alusiones lascivas están en su propio terreno en el estilo epitalámico, donde gozan de una larga tradición. Todas ellas resultan comprensibles cuando se observa su fondo etnológico, los restos del simbolismo fálico de la cultura primitiva, atenuados y convertidos en hábitos sociales; o sea un misterio desvalorado. Lo que había unido la santidad ritual con la más desenfadada alegría de vivir (...) sólo podía seguir siendo admitido como broma picante y diversión estimulante en una sociedad cristiana. En directa contradicción con la piedad y la cortesía manteníanse en los usos nupciales las representaciones sexuales con toda su fuerza y vivacidad⁸⁶.

Es necesario, no obstante, matizar algunas de las afirmaciones de Huizinga. Parece que nuestro autor considerara al cristianismo como una ideología religiosa ya avasallante durante la civilización del occidente medieval, pero parece más cierto que los pueblos de entonces habían logrado integrar en su cristianismo una gran parte de su herencia religiosa precristiana, de antigüedad inmemorial, y que en sus creencias y costumbres conservaban vivas las estructuras cósmicas de su añejísima religiosidad, y, para ésta, la vida se vive en un plano natural y, simultáneamente, participa de una vida trashumana, la del cosmos o la de las divinidades. De aquí que la vida sexual realmente se ritualizaba y sacralizaba, y, por consiguiente, tenía relación tanto con los fenómenos cósmicos (la lluvia, el viento), como con el trabajo humano (la siembra, el pastoreo) y los actos divinos (la hierogamia y todo tipo de hierofanías) cuando se le simbolizaba.

Además, las investigaciones posteriores a la de Huizinga han documentado que en muchos casos la cosmovisión de campesinos europeos de varias regiones, a mediados del siglo XX, se encontraba en «un estado de cultura más arcaico que el atestiguado por la mitología de la Grecia clásica»⁸⁷, de donde puede colegirse que la

⁸⁶ Huizinga 2001: 148-149.

⁸⁷ Eliade 1998: 120. La apreciación sobre la época y las investigaciones dichas *vid. Id.:* 119-155.

sacramentalización de la vida fisiológica conservaba una gran vitalidad en la Baja Edad Media y, en consecuencia, no era aún un misterio desvalorado y desposeído de su carácter sacro, que no se contraponen, por cierto, con la lasciva licencia ni con el ludismo picante.

Aunque la vida erótica era todavía «extraordinariamente ruda» y las costumbres sexuales «eran de una descarada franqueza»⁸⁸, también impera

el gran impulso que da origen a la cultura: el anhelo de una vida bella, la necesidad de ver la vida más hermosa de lo que la presenta la realidad, de donde nace el esfuerzo por someter la experiencia erótica a la forma de un deseo imaginario⁸⁹.

Por esto:

En la policromía de las formas del amor concentróse la aspiración entera a la belleza de la vida. (...) En el amor (...) es fin y esencia el goce mismo de la belleza para todo aquel que no se haya despedido de toda dicha terrena. En el amor (...) residían la más profunda pureza y la más elevada dicha, esperando solamente las galas del color y del estilo. Cuanto respiraba alguna belleza —una flor, una armonía— podía contribuir a crear esa manifestación de la vida llamada amor⁹⁰.

Ilustro con estas canciones:

⁸⁸ Huizinga 2001: 177.

⁸⁹ Huizinga 2001: 151.

⁹⁰ Huizinga 2001: 147.

<p>2</p> <p>En la fuente del rosel lavan la niña y el donzel.</p> <p>En la fuente de agua clara con sus manos lavan la cara. Él a ella y ella a él 5 [lavan la niña y el donzel].</p>	<p>319</p> <p>A coxer amapolas, madre, me perdí: ¡caras amapolas fueron para mí!</p> <p>422</p> <p>Tomá flores, mis amores, pues sois amigo de olores.</p>
--	--

Otro contexto preeminente es el del trabajo, en cuyas canciones el símbolo erótico o la representación sexual se transmiten por medio de la imagen de algún oficio o actividad laboral:

<p>9</p> <p>¡Qué gentil manada es ésta, la Magdalena!</p> <p>Magdalena y el su amigo vanse a segar el trigo, más segava que los cinco 5 la Magdalena.</p> <p>Quando ovieron segado tómense mano por mano,</p>	<p>vanse a deleytar al prado. La Magdalena. 10</p> <p>Cogendo rosas y flores, platicavan de amores, qu'és dulçor de los dulçores. La Magdalena...</p>
--	--

<p>424</p> <p>Mira, Juan, lo que te dixes, no se te olvide.</p> <p>Mira, Juan, lo que te dixes en barrio ageno, que me cortes una rueca 5 de aquel ciruelo. De aquel ciruelo te dixes, no se te olvide.</p>	<p>1185</p> <p>¿Si queréys comprar romero de lo granado y florido?, qu'aun agora lo he cogido.</p>
--	--

No obstante los vínculos evidentes entre realidad e imaginario en esta lírica, las canciones son sólo «el eco de una mentalidad, no la descripción de una realidad, y todavía menos su descripción exacta»⁹¹, pero sí son plenamente expresión del imaginario colectivo, revelación del psiquismo consciente e inconsciente de la época.

Cabe discutir ahora el carácter connotativo del símbolo. Éste suele ser una síntesis de analogías que incluye cosas y sucesos del mundo natural y humano pertenecientes a una misma especie, lo cual tiende a darle un significado básico; pero como el símbolo es también expresión del mundo figurativo arquetípico del inconsciente y, como tal, abarca niveles de significación explícita, implícita y tácita propensos a mezclarse entre sí y a contaminarse de situaciones sociales concretas, entonces es susceptible de nuevas asociaciones; por ello caben en él otros matices y sentidos, y puede representar, incluso, un significado contrario al primigenio; de ahí que el contexto sea fundamental para saber hacia adónde se ha desplazado la significancia y la emoción del símbolo⁹².

⁹¹ Pernoud 2003: 130.

⁹² Por ejemplo, en la Edad Media, el azul era originalmente el color de la fidelidad: «con un vestido azul testimonia el amante su fidelidad», pero «el color azul podía significar también la infidelidad, por una especie de conversión irónica en su contrario, y dando un salto era aplicado no sólo al

Frenk advierte que en un período y zona determinados los símbolos de las canciones populares «deben de haber tenido un "significado" básico que permitía a los cantantes hispánicos de la Edad Media y a sus oyentes captar lo que estaba detrás de las imágenes visuales [y auditivas] de sus canciones»⁹³, y cuyo conjunto «constituye un lenguaje, un sistema o código» en el que algunos elementos pueden ser ambiguos o inclusive polares, «mientras que otros significan básicamente lo mismo para todos»⁹⁴; lo cual no excluye que en dependencia del género de la voz cantante; de los gestos, intencionalidad y entonación de los intérpretes; del contexto literario y social más específico, en fin, de la ejecución completa⁹⁵, un elemento, por ejemplo el clavel, jugase generalmente como símbolo masculino, pero también, en ciertas ocasiones, como femenino, lo cual es congruente con las canciones que conocemos. Compárese:

1262	1408
Que el clavel y la rosa ¿cuál era más hermosa?	Esposo y esposa son clavel y rosa.

Esta polisemia y otras ambigüedades, anfibologías y difuminaciones son propias del símbolo; pero aun cuando pueda tener o representar significados opuestos, éstos son parte de campos léxico-semánticos estrechamente vinculados,

infiel, sino también al engañado. El manto azul significaba en holandés la adúltera, y la *cote bleue* el traje del engañado. (...) La *blauwe scute* (la barca azul) significa el vehículo de los locos» (Huizinga 2001: 362-363). En un texto de Góngora (Frenk 2003: núm. 2281), que comentaré en el capítulo tercero, el color azul simboliza los celos, emparentándose con las significaciones contrarias al sentido original.

⁹³ Frenk 1998: 182.

⁹⁴ Frenk 1998: 181.

como es el caso del color azul que simboliza, por una parte, la fidelidad y, por otra, los celos y la infidelidad, dando lugar a formas simbólicas dialectales; aunque la connotación simbólica no puede contener significados diversos a los de la sustancia que le corresponde ni ser tan dilatada como para incluir campos semánticos ajenos entre sí.

En la antigua lírica popular, el símbolo suele engastarse preeminentemente en ciertas figuras retóricas como la metonimia, la metalepsis, la sinécdoque⁹⁶, la alegoría (caracterizadas por designar una cosa con el nombre de otra), la hipálage, la metagoge y la prosopopeya (caracterizadas por aplicar cualidades humanas a cosas inanimadas, otros seres vivos y aun conceptos abstractos), quizá porque el realismo medieval tendía a disolver las identidades de los objetos y los consideraba, junto con la misma existencia humana, entretejidos en las redes de similitudes esenciales y misteriosas del mundo, lo cual privilegiaba, por naturaleza, el uso de estas figuras.

Por fin, en cuanto al poder seductor de esta lírica, Frenk apunta que las canciones simbólicas tradicionales eran especialmente atractivas por su belleza visual y su misterio:

Ese misterio sigue ejerciendo su efecto sobre nosotros, y nuestra experiencia poética de las antiguas canciones simbólicas de la Península no sólo se intensifica cuando las entendemos, sino también, sin duda, cuando nos damos cuenta de que sus símbolos suelen coincidir con los de canciones populares pertenecientes a culturas tan alejadas de ellas como las

⁹⁵ Sin duda, en cualquier representación es importante el lenguaje corporal, pero la «civilización medieval es una civilización del gesto», éste «es capital para el arte medieval. Lo anima, lo hace expresivo, le da el sentido» (Le Goff 1999: 320).

⁹⁶ En estas figuras opera la sustitución de un término por otro, basándose en sus relaciones de contigüidad; relaciones que en la metonimia y en la metalepsis pueden ser causales, espaciales o temporales, y en la sinécdoque, de un conjunto con sus partes y viceversa.

eslavas y las bálticas. "Tenemos que ir muy atrás", escribió Alan Deyermond, a propósito de los ciervos y las fuentes, antes de topar con un punto común, "entre éstas y las tradiciones románicas"⁹⁷. Tenemos que remontarnos a tiempos pre-cristianos, al período indoeuropeo o incluso al pre-indoeuropeo. Y ciertamente resulta sorprendente que símbolos tan arcaicos conserven su fuerza hasta nuestros días y que nosotros, lectores modernos, seamos aún capaces de comprender cómo las imágenes de fuentes y ríos y árboles y flores eran capaces de transmitir lo que el lenguaje normal será para siempre incapaz de expresar⁹⁸.

En los dos próximos capítulos me ocuparé de comentar todas las canciones del *Nuevo corpus* que contienen símbolos florales. En la mayoría de ellas, dice Huizinga:

No se nos ofrece (...) más que un solo sentimiento, acabado justamente de experimentar. El tema no ha hecho más que apuntar al corazón y ya se ha tornado imagen, sin necesidad de la ayuda del pensamiento. Por eso tiene también esta poesía con tan singular frecuencia aquella cualidad, que es característica tanto de la música como de la poesía en todas las épocas, cuando la inspiración descansa exclusivamente en la simple visión de un momento: el tema es puro y vigoroso, la canción [tiene] un tono claro y firme, como el canto del mirlo...»⁹⁹.

1.3 Conclusiones

En la primera sección de este capítulo he patentizado la identidad (y, por tanto, la continuidad) entre la visión medieval popular y las antiguas cosmovisiones arquetípicas del mundo, y, por ende, la consubstancialidad entre el simbolismo del medievo y el de épocas arcaicas, y que ambos conciben la realidad como un sistema de redes de similitudes esenciales, en el que cada red se origina en un arquetipo y cuya sustancia corre sin barreras entre los seres más diversos del cosmos,

⁹⁷ Deyermond 1979: 282-283, *apud* Frenk 1998: 182.

⁹⁸ Frenk 1998: 182.

revelando su pertenencia a una especie, con la que se identifican por sus caracteres comunes.

Por eso la especie de la fertilidad, tema y fuente primordial del simbolismo de esta lírica, se expresa lo mismo en el agua, en los astros, en las plantas, en los animales, en los seres humanos; o en las actividades directamente ligadas a ámbitos fecundos (como las labores de recolección, labranza y cosecha, el pastoreo, la lavandería, etc.) o en otros trabajos (como la molienda, la panadería, el hilado y el tejido, etc.); o en cualidades ópticas (como ser pubescente, morena, ribereña, punzante, florida, tieso, enhiesto, etc.); o en fenómenos metereológicos o astronómicos (como la lluvia, el viento, la nieve; la salida y la puesta del sol y la luna, etc.); o en cualesquier acciones susceptibles de identificarse con dicha especie por alguna asociación o derivación; aunque nos parezca tangencial o remota o inexplicable, pero existente y activa para la mentalidad medieval popular.

Por tanto, tales cosas y sucesos del mundo natural y humano (que en esta visión es uno solo) son sacros ciframientos de la fertilidad y, en particular, del erotismo; y, por ello, precisamente, son idóneos para representar ambigua y lúdicamente las emociones, los sueños y los sentimientos amorosos felices o frustrados.

Así, pues, el símbolo no es arbitrario (aunque sí convencional, puesto que de tradición proviene), sino que existen cualidades idénticas comunes entre simbolizante y simbolizado, que, por considerarse esenciales, difuminan las diferencias aparentes (que pueden ser totales), por apreciarse como accesorias;

⁹⁹ Huizinga 2001: 393.

entonces, simbolizante y simbolizado dejan de ser entidades autónomas, su vínculo los funde en una sólida y única realidad, por ello: el símbolo no se distingue conscientemente del objeto que representa¹⁰⁰ y es el significado de su objeto¹⁰¹.

Las fuentes de esta visión del mundo son la antiquísima tradición cultural heredada por los pueblos medievales (que puede remontarse inclusive al período preindoeuropeo); las creencias milenarias, unas puras y otras cernidas por el cristianismo; la capacidad autónoma de generar mitos y símbolos, dado el psiquismo afectivo y representativo arquetípico del hombre medieval. El resultado es la proliferación del simbolismo en el imaginario colectivo y, particularmente, en las canciones tradicionales.

En la segunda sección, el objetivo fue mostrar la unidad y correspondencia existente, en la visión medieval, entre lenguaje, pensamiento y realidad; y, luego, la vinculación entre imagen, símbolo y voces de la lírica popular. También, por qué el simbolismo es un rasgo esencial en el acervo lírico que lo contiene, explicando los factores que participan en la definición y selección del repertorio: desde el entramado simbólico, que comprende tanto la tradición milenaria cuanto la capacidad simbologénica de la época; los aspectos ontológicos y ónticos de las particularidades naturales, socioeconómicas y etnológicas (entre las que sobresale la visión sagrada del mundo y, particularmente, la hierogámica del erotismo); y las cualidades idiomáticas y artísticas.

En cuanto al carácter connotativo del símbolo, aclaré que su polisemia está acotada por la sustancia a la que pertenece y por los campos léxico-semánticos que

¹⁰⁰ Reckert 2001: 159.

vincula, aun en oposición, advirtiendo que tal connotación no puede contener significados diversos a los de la sustancia que le corresponde ni ser tan dilatada como para incluir campos semánticos ajenos entre sí. Y, por último, que una parte de su sentido dependía, sin duda, de la ejecución.

En relación con su papel clave en esta poética, señalé que al símbolo tradicional debe su extrema condensación semántica, y que por él las canciones son breves, concisas, crípticas, sugerentes, ambiguas, connotativas, misteriosas, visualmente deslumbrantes y con sonora significancia.

También caractericé al símbolo como heterogéneo, propiedad que le permite deslizarse del plano de significación literal al simbólico, y viceversa, y simultáneamente presentar y representar lo simbolizado, en general de manera directa y sucinta, y a veces en una recurrente sinonimia simbólica.

Advertí, además, que la imagen simbólica comunica su mensaje alógica y atemporalmente, pues no necesita evidenciar ni desarrollar los sucesos en forma causal ni temporal; y, al final, que suele engastarse preeminentemente en ciertas figuras retóricas como la metonimia, la metalepsis, la sinécdoque, la alegoría (caracterizadas por designar una cosa con el nombre de otra), la hipálage, la metagoge y la prosopopeya (caracterizadas por aplicar cualidades humanas a cosas inanimadas, otros seres vivos y aun conceptos abstractos), debido a que el realismo medieval tendía a disolver las identidades de los objetos y los consideraba, junto con la misma existencia humana, entretejidos en las redes de semejanzas esenciales y misteriosas del mundo, lo cual privilegiaba, por naturaleza, el uso de estas figuras.

¹⁰¹ Morales Blouin 1981: 8.

2. La rosa y sus motivos

«Diríase que el cielo se deshace en rosas. Mira cómo se me llenan de rosas la frente, los hombros, las manos... ¿Qué haré yo con tantas rosas?»

Juan Ramón Jiménez¹⁰².

2.0 Introducción

Puesto que la vegetación representa la vida inagotable, la fecundidad, la opulencia y la regeneración continua, ella encarna en los símbolos y, especialmente, en los correspondientes a la fase más luminosa de su ciclo: el florecimiento. Por esto, las flores se constituyeron en la parte esencial y mayoritaria del «caudal de símbolos elementales y arquetípicos»¹⁰³ en que bebía la antigua lírica popular hispánica.

Y, entre las flores, la *rosa* posee la supremacía real¹⁰⁴; es la arquetípica *flos florum* por antonomasia de Occidente¹⁰⁵: la flor de las flores, la flor perfecta y, por tanto, el símbolo excelso del amor, el erotismo y la fecundidad.

En Grecia, los rosales estaban consagrados a Afrodita. Y cuenta la leyenda que la rosa sólo fue blanca hasta que Adonis, su mortal amado, cayó herido de muerte y castrado por Ares en disfraz de jabalí. La diosa enloquecida, en su carrera hacia el moribundo yacente entre rosales, se pincha en las espinas y su sangre tiñe las

¹⁰² Jiménez 2000: 14.

¹⁰³ Frenk 1984: 86.

¹⁰⁴ De Gubernatis 2002: 113.

¹⁰⁵ Reckert 2001: 178.

rosas, desde entonces también rojas y símbolo de la pasión amorosa, la fertilidad y la belleza¹⁰⁶.

En Roma, desde el 28 de abril hasta las calendas de mayo, se celebraban las fiestas en honor de Flora, la diosa de la vegetación; entonces «el pueblo se coronaba de flores, cubría los caminos de rosas, cantaba himnos de alegría y se entregaba a los placeres de la carne (...) desplegando en este juego la más desenfadada licencia»¹⁰⁷.

Sin duda las fiestas florales de la Edad Media son parte de la tradición de las celebraciones florales de la primavera llamadas *Anthesteria* y *Floralia* entre griegos y romanos, respectivamente¹⁰⁸; es decir, a pesar del cristianismo, la antiquísima tradición no fue interrumpida durante el Medievo, sino apenas alterada; por eso los pueblos de la época conservaban sus costumbres ancestrales, bebían el paganismo de su propia vida cotidiana y en su propio manantial lírico: no necesitaban aprenderlo en la literatura clásica grecorromana. Huizinga observa que: «En las formas de la cultura erótica radicaba el verdadero paganismo. En ellas habían tenido desde antiguo Venus y el dios del Amor un asilo donde encontraban algo más que un culto puramente retórico»¹⁰⁹.

En España, como en el resto de Europa y en Asia Menor, estas fiestas florales o de primavera comenzaban también a fines de abril y se prolongaban hasta por San Juan, día del solsticio de verano (e inclusive hasta por San Pedro), y su distintivo eran las coronas y guirnalda de rosas; las coronas se colocaban en las cabezas de

¹⁰⁶ Vid. Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *rosa*; Graves 1989: 79-87; Garibay 1978: 14-17 y 28-29.

¹⁰⁷ De Gubernatis 2002: 113.

¹⁰⁸ Lurker 1992: 187.

las niñas *mayas* o *mayos*, que representaban el mayo de las rosas¹¹⁰, y las guirnaldas, en las puertas de los enamorados y las enamoradas.

Frédéric Portal evidencia una relación que me parece clave en la comprensión del papel simbólico de la rosa. Según él, la rosa y el color rosa constituirían un símbolo de regeneración por el hecho del parentesco semántico del latín *rosa* con *ros*, la lluvia, el rocío. «Tanto la rosa como su color —dice— eran símbolos del primer grado de regeneración y de iniciación en los misterios»¹¹¹ y lo eran porque Dionisos, deidad de los cultos místéricos, dios de la vegetación y el renacimiento, también encarnaba «el rocío fecundante del cielo», que, en las antiguas culturas agrícolas y entre los grecolatinos, «está ligado a los mitos de la fecundidad» y a las diosas del amor y la fertilidad como Astarté y Afrodita.

La importancia del rocío en innumerables rituales y preparaciones mágicas viene de que resuelve la oposición entre las aguas de arriba y de abajo, aguas terrenales y celestiales. Es el agua pura, el agua preciosa, el agua principal por excelencia, una condensación de las fuerzas generatrices del principio húmedo¹¹².

Por otra parte, la lluvia, símbolo del esperma, fecunda la tierra para que florezca y dé frutos.

Eximia por su delicadeza y hermosura, la suavidad envolvente de su fragancia y su esplendor colorido, la rosa, ya dilecta en la realidad cultural, religiosa y poética, se consagró como uno de los símbolos predilectos y primarios de la lírica popular; símbolo de amor y erotismo, de belleza y fertilidad, de la muchacha misma y de su

¹⁰⁹ Huizinga 2001: 428.

¹¹⁰ De Gubernatis 2002: 113, 161.

¹¹¹ Portal 2000: 109.

doncellez, pues, como dice Huizinga, «la identidad de la rosa y la virginidad es más que un poético vestido de fiesta y abraza la esencia de ambas»¹¹³.

La rosa forma una familia simbólica en nuestra lírica y se vincula a diversos motivos amorosos y eróticos; el primero que presentaré es el motivo de *coger o cortar la rosa*, que constituye una subfamilia simbólica.

2.1 Coger o cortar la rosa

Frenk advierte de que este motivo es un símbolo antiquísimo y universal donde la rosa es la doncellez o la doncella misma¹¹⁴; Alín apunta que coger la rosa «parece entrañar siempre el encuentro con el amado»¹¹⁵; Masera dice que la muchacha que coge las flores se identifica con la enamorada y que los verbos *coger*, *cortar* y *segar* siempre implican intercambio sexual¹¹⁶; Olinger señala que cuando las muchachas van a coger rosas u otras flores, invariablemente regresan cambiadas de apariencia, *heridas o perdidas*, es decir, en el amor iniciadas¹¹⁷; Lurker escribe que este motivo «es una manera velada de describir el desfloramiento; la doncella, la muchacha virgen es sacada de su estadio de flor(ación) y queda ya dispuesta para dar fruto»¹¹⁸. En síntesis, cuando la virgen coge la rosa, traspone el misterio de su sexualidad.

¹¹² Chevalier y Gheerbrant 1999: s.vv. *lluvia, rocío, rosa*.

¹¹³ Huizinga 2001: 273.

¹¹⁴ Frenk 1984: 70.

¹¹⁵ Alín 1968: 227.

¹¹⁶ Masera 1995: 216, 107.

¹¹⁷ Olinger 1985: 155.

¹¹⁸ Lurker 1992: 189.

2.1.1 Coger la rosa: privilegio femenino

Es preciso advertir que el acto de coger o cortar la rosa siempre es, en nuestra lírica, una acción exclusiva de la mujer (salvo en el cantar núm. 9, en el que el suceso está en plural: la muchacha lo comparte con su amante; y en el núm. 1997 D, que aparecerá en el apartado siguiente); la voz es casi siempre femenina¹¹⁹; con tres excepciones: los cantares núms. 9, 10 y 1529 B, donde se narra en tercera persona. Este es el *motivo* principal de la familia simbólica de la rosa.

Veamos, pues, un primer grupo de canciones que se entonaban en las vísperas y en las mañanas del día de San Juan, festividades relacionadas con el solsticio de verano en las que se celebraba un festival del agua, de orígenes paganos, propiciatorio de las lluvias y la fecundidad agropecuaria¹²⁰; el bullicioso festejo incluía, entre otras actividades, el ir a los campos a cortar flores de amor y hierbas salutíferas durante la noche y antes del alba, pues al rocío que las saturaba se le atribuían poderes mágicos para proveer amor y salud, y debían cortarse antes de que el más leve rayo solar menguara las propiedades del rocío y de las

¹¹⁹ Masera (2001: 95-99) discierne que el tópico «coger flores» es propio de la voz femenina.

¹²⁰ Caro Baroja (1974: 111) dice: «La fiesta de san Juan ha tenido una gran importancia, desde época remota, para el campesino europeo. Por San Juan se preservan de enfermedades hombres y bestias, se efectúan adivinaciones y se garantiza la fructificación de las plantas cultivadas por medio de ritos, que se repiten en áreas más o menos continuas, aquí y allá, de manera que produce asombro. Así, los folkloristas han podido encontrar identidad en muchos aspectos entre lo que se hace durante la "sanjuanada" en España y Ucrania, en partes de Portugal y partes de Escandinavia. Fuera del marco europeo, los pueblos del norte de África la celebran con esplendor, y en los antiguos romances castellanos era tópico afirmar que lo mismo la festejaban los cristianos que los moros», pues el «Cristianismo ha adaptado también, a veces, fiestas de origen pagano, como las de San Juan y la del "Natalis Invicti Solis"» (*Ibidem*: 354).

Morales Blouin (1981: 226) apunta: «Otra razón para este sincretismo ha sido la motivación primordial y primitiva que yace bajo cada celebración en cualquier época del año: la propiciación de las fuerzas que conservan los procesos vitales. Al mismo tiempo, los ciclos festivos como la Pascua y San Juan representan otro sincretismo pagano-cristiano, según la Iglesia fue aprovechando los antiguos festivales para imponer sobre ellos la nueva fe.»

plantas¹²¹. Naturalmente, las horas del ritual eran aprovechadas para los encuentros sexuales de los y las jóvenes. Las siguientes canciones refieren el ritual del corte de las rosas, y convocan simbólicamente a la transposición del misterio de la sexualidad femenina:

<p>1243 A</p> <p>La mañana de San Juan, mozas, vamos a coger rosas.</p> <p>1242</p> <p>Por el val verdico, moças, vamos a coger rosas.</p>	<p>1243 B</p> <p>La noche de Sant Juan, moças, bámonos a coger rrossas, mas la noche de Sant Pedro bamos a coger eneldo.</p>
--	--

En los tres poemas, la entusiasta voz femenina¹²² es la voz de todas y cada una de las mozas saturadas del rocío del deseo animándose a su iniciación sexual inexorable en esa noche de libertad. Cada una cortará, cogerá las rosas de su floración fusionándose con su amante, tal como en los cantares la mañana y la noche, las rosas y el verde y el eneldo, San Juan y San Pedro, en exultante sensualidad.

En las tres canciones la alegría de la naturaleza se corresponde con el simbolismo de las muchachas en rosa flameadas por el deseo de su pubertad. Van en jira al más íntimo de sus valles, a su vulva¹²³, a coger sus rosas, a transponer su

¹²¹ Morales Blouin (1981: 249) dice: «aguas y hierbas pierden sus virtudes mágicas precisamente a los primeros rayos del sol.»

¹²² Masera ha establecido que el motivo de «coger flores» es un tópico típico de la voz femenina (2001: 95-99).

¹²³ Frenk (1998: 171) dice que el *valle* es un símbolo de lo femenino; su fuente es Werner Danckert, *Symbol, Metapher, Allegorie*, 1976, I, pp. 369-389; IV, p. 1398; Alin (1991: núms. 32, 295) señala que *valle* simboliza la vulva; Alzieu *et al* (núm. 92, n.v. 98) muestran que *valle* alude a los genitales femeninos; Reckert (2001: 197) apunta que *valle* es un símbolo femenino consagrado.

doncellez. Y van dispuestas a una intensa y exhaustiva pizca de sus rosales, a un gozo incesante desde la víspera de San Juan hasta el día de San Pedro¹²⁴; entonces, se formalizarán probablemente sus noviazgos o sus bodas¹²⁵, y necesitarán coger eneldo, en el plano real, para suavizar los efectos físicos de su pasión amorosa o quizá sólo para apaciguar el valle y la rosa hasta la nueva oportunidad¹²⁶.

En este trío, símbolos y «realidad se han fusionado totalmente»; tras la «apariencia inocentemente literal»¹²⁷ subyace el erotismo de los símbolos venéreos. Y ocurre así porque en la antigua lírica popular «el símbolo no se distingue conscientemente del objeto que representa», y porque una característica singular de su estilo «es que, siendo las imágenes símbolos en vez de metáforas, la emoción, gracias a la naturaleza arquetípica del simbolismo, es impersonal y colectiva»¹²⁸, es decir, compartida y reconocible por el pueblo usuario. Es evidente que toda la poesía simbólica del *corpus* lírico popular posee las mismas cualidades, como se observará a lo largo de este trabajo.

Es el turno de otro símbolo, el *vergel*, vinculado al motivo de *las rosas coger*, asociación que aparece en los cantares núms. 2266 y 308 B.

¹²⁴ Morales Blouin (1981: 237) dice: «Romeu Figueras informa que las fiestas de San Juan en Cataluña terminan el día de San Pedro, en cuya víspera se repiten, si bien con menos intensidad, algunas de las mismas celebraciones» (*La nit de San Joan*, Barcelona, Biblioteca folklórica Barcino, 1953, p. 13).

¹²⁵ Morales Blouin (1981: 236) escribe: «El 29 de junio, día de San Pedro, era día preferido para los compromisos matrimoniales.»

¹²⁶ Pues el «eneldo quemado es mui conveniente para enxugar las humidísimas llagas, de todas aquellas partes que honestamente no se pueden nombrar (...). El eneldo también mueve regüeldos, y mitiga los torcijónes» (Dic. Aut.: s.v. *eneldo*). Covarrubias (1998: s.v. *eneldo*) refiere que es una planta medicinal, parecida al hinojo, con propiedades narcóticas.

¹²⁷ Reckert 1970: 3-4.

Vergel, huerta y jardín son denotativa y simbólicamente sinónimos: son parajes de fertilidad, plétóricos de vegetales, flores y frutos; se sugieren como algunos de los lugares predilectos de los encuentros amorosos; simbolizan a la mujer misma, y/o su vulva¹²⁹: húmeda, feraz, deliciosa. Visión de nuestra lírica, pero de antiquísima prosapia, que aparece incesantemente a través de miles de años, como en el fragmento del cantar egipcio y en el cantar árabe que enseguida reproduzco:

<p>La hermana* es un campo de flores de loto, y su pecho es un campo de manzanas de amor¹³⁰.</p>	<p>Cruel llega ella a mi jardín: Toda ella un paraíso. Rosas son sus mejillas, peras y granados sus pechos, miel y rocío de luz su cuerpo todo¹³¹.</p>
---	---

*Así se llamaba a la amante.

Motivo bien conocido a través del *Cantar de los Cantares*:

¹²⁸ Reckert 2001: 158-159.

¹²⁹ Alzieu *et al* (núm. 79, 5, 27; núm. 88, 3; núm. 137, n.v. 8; núm. 114, n.v. 4; núm. 130, n. 29, 6) revelan que huerta y jardín simbolizan la vulva (*cunnus*); Frenk (1998: 165) asienta que «el huerto de olivos (...) era un lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma.»; Masera afirma que la huerta es la mujer misma (1995: 213) y/o sus genitales (1995: 127, 211); Reckert (2001: 198) informa que, etimológicamente, *hortus* «quelquefois [...] désigne le *puendum muliebre*». Jean Jolivet (1986: 296-305, *apud* Reckert 2001: 198) escribe que en la *Cosmographia* de Bernardo Silvestre el jardín edénico es «espace clos et privilégié, fertile [...] à la fois un jardin [...] et un sexe féminin», se caracteriza como un «endroit secret et retiré» y un «repli caché»: «une toison le cuivre [...], une forêt l'entoure», y de las trece plantas que crecen en él, diez son afrodisíacas o empleadas en ginecología.

¹³⁰ Martínez 1988: I, 148. El compilador lo data en el reinado de Seti I, *circa* del año 1250 a. C.

¹³¹ Garibay 1982: 147. El antologador señala que el poema proviene de *Las mil y una noches*.

«—Huerto eres cerrado*, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada. Tus brotes, un paraíso de granados, 13 con frutos exquisitos: nardo y azafrán, 14 caña aromática y canela, con todos los árboles de incienso, mirra y áloe, con los mejores bálsamos. ¡Fuente de los huertos, 15 manantial de aguas vivas, corrientes que del Líbano fluyen!	—¡Levántate, cierzo, ábrego, ven! Soplad en mi huerto, que exhale sus aromas ¡Entre mi amado en su huerto y coma sus frutos exquisitos! —Ya he entrado en mi huerto, 5: 1 hermana mía, novia; he tomado mi mirra con mi bálsamo, he comido mi miel con mi panal. He bebido mi vino con mi leche. —¡Comed, amigos, bebed, oh queridos, embriagaos!»
--	--

«*4: 12. Al igual que la viña del huerto o jardín con su flora escogida, un "paraíso"; v. 13 es una imagen de los encantos de la novia. El tema de la "Bella jardinera" o del "Vergel de Amor" se encuentra también en la poesía egipcia. Pero el huerto está cerrado, v. 12, hasta el momento en que la novia lo abra a su amado»¹³².

Nuevamente, en nuestra lírica, ella es el edén, el paraíso, el vergel que se abre al amado en el acto de coger las rosas: al «jardín encantado de la inocencia»¹³³ —la huerta cerrada— se invita al amado:

¹³² *Cantar de los cantares*, fragmentos (4: 12-16; 5: 1) y comentarios, *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975, pp. 918-919.

¹³³ Reckert 2001: 168.

308 B		
Dentro en el vergel moriré, dentro en el rosalmatarem'an.		
Yo m'iva, mi madre,	5	2266
las rrosas coger, hallé mis amores [dentro en el vergel].		Yo me estando en un vergel, cogiendo rosas y flores
		Dentro en el vergel [moriré], 10 dentro en el rosal mataram'an.

El vergel y el rosal se han abierto: el jardín de la inocencia se transfigura en el paraíso amoroso: la muchacha se convierte en mujer. Aquí ya es menester asentar que, en esta lírica, la muchacha es la que se desflora, pues eso implica el que siempre sea ella la que coge las rosas o las flores; *desflorar* es un verbo reflexivo que involucra, claro, el acto amoroso; mas no es un verbo transitivo ejercido por el amante, éste no la desflora. Es ella quien abandona su estadio de flor(ación) desflorándose en el coito, transformándose en un fruto succulento y fértil que, a su vez, puede ya engendrar frutos.

La intensidad del poema núm. 308 B radica en la identificación que se hace del gozo del acto amoroso con la muerte¹³⁴. Encontrar a su amante dentro de sí es tan placentero que la hace desear repetir el fornicio hasta morir, hasta que su amante la mate de paroxismo sexual. Transponer el misterio es una forma de muerte y metamorfosis: ella nunca volverá al jardín cerrado de la inocencia; por el amor renace distinta: ahora es un jardín abierto a la vida.

¹³⁴ *Matar* dibuja la noción del orgasmo como muerte (Olinger1985: 101). *Morir* (de amor) es un topos que simboliza un gran placer sexual (vid. Alzieu et al 2000: 3, 42; 135, 27; 142, 23).

Masera señala que el tópico «matar de amor» es característico de la voz femenina de la lírica culta y que en este «cantar existe una inversión de los roles, ya que la víctima del amor es la niña, cuando lo común es que sea ella quien mate de amor al hombre»¹³⁵.

En el poema 314 bis, al motivo de coger las rosas se suman otros símbolos típicos de nuestra lírica. En primer lugar, la *rama*, que es una especie de sinécdoque simbólica del «erotismo del árbol»¹³⁶. «En la historia lingüística del latín están emparentados virgo, "muchacha", y virga, "rama", "verga", "vástago»¹³⁷. Alzieu *et al* afirman que la *rama* simboliza el pene¹³⁸.

Además, aparece la oliva u olivo¹³⁹; sobre éste Frenk escribe:

es el principal árbol de amor en la vieja lírica popular española, como el tilo en Alemania. El olivo y el huerto de olivos —*olivar* tenía ambos sentidos— era un lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma¹⁴⁰.

Masera confirma que el olivo simboliza a la mujer, y la aceituna, su virginidad, por lo que coger la oliva significa la seducción de la muchacha¹⁴¹. Reckert, por el contrario, señala «al olivo y su fruto como metáforas de los órganos genitales

¹³⁵ Masera 2001: 98.

¹³⁶ Masera 1995: 182; Lurker (1992: 174) dice: «El árbol es símbolo de la materia, de lo maternal, de cuyo seno procede toda la vida.»

¹³⁷ Lurker 1992: 176.

¹³⁸ Alzieu *et al* 2000: 112, 13.

¹³⁹ «Oliva. El árbol que lleva las azeitunas, que en algunas partes también se llaman olivas (...); y el árbol se llama también olivo.» Covarruvias 1998: s.v. *oliva*.

¹⁴⁰ Frenk 1998: 165.

¹⁴¹ Masera 1995: 178-179.

masculinos»¹⁴². Es también un símbolo de muy antigua prosapia; según Morales Blouin: «La oliva era el árbol sagrado de arcaicos cultos micénicos dedicados a la luna», y la luna allí siempre estaba vinculada a lo femenino y a la fecundidad. Y prosigue: «En un altar de Némesis en Cartagena aparece una figura femenina con la serpiente enroscada en un ramo de oliva»¹⁴³, y la serpiente fue, desde el paleolítico al calcolítico y, en algunas culturas, hasta la Edad del Bronce, guardiana de las aguas, símbolo de fecundidad y abundancia.

Otro elemento implícito en el poema es el «amor debajo de un árbol (...) tópico en la lírica tradicional» que implica la consumación sexual de los amantes bajo la *sombra* de un árbol¹⁴⁴, motivo universal de amor por su identificación con un lugar ameno, deseable y secreto¹⁴⁵, símbolo que contribuye a la atmósfera erótica del poema.

Por último, las *manhánicas frías* (implícita la aurora erótica) nos revelan un típico encuentro amoroso en el alba¹⁴⁶. Además, el término *frío* se identifica con lo virginal que está a punto de dejar de serlo; por eso, a menudo, anuncia y acompaña la actividad amorosa¹⁴⁷.

¹⁴² Reckert 2001: 140. Se basa en una ponencia inédita de André Michalski: «La "Razón de Amor": alquimia y mozarabla». También se dice que entre ciertas tribus marroquíes «los hombres beben aceite de oliva para aumentar su poder de procreación.» (Westermarck E., *Ritual and Belief in Morocco*, 2 vol., Londres 1926, p. 107, *apud* Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *olivo*).

¹⁴³ Morales Blouin 1981: 180-181.

¹⁴⁴ Morales Blouin 1981: 173, 185.

¹⁴⁵ Lemaire 1983: 293; Masera 1995: 167; Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *sombra*.

¹⁴⁶ Sánchez Romeralo (1969: 63) escribe: «El alba tiene una especial significación erótica. Puede ser la hora escogida por el amigo para cantar a la amada (una ronda de amanecida) (...). Puede ser la hora para una cita de amor (...). Puede ser, por último, la hora pesarosa —de larga tradición culta y popular— en que los amantes se despiden.»

¹⁴⁷ Olinger 1985: 45; Morales Blouin 1981: 191, 196.

Los símbolos comentados se acumulan en la anunciada canción que, por fin, aparece cargada de erotismo:

<p>314 bis</p> <p>So la rama, ninha, so la oliva.</p> <p>Levánteme, madre, manhãnicas frias,</p>	<p>fuy colher las rosas, 5 las rosas colhía, so la oliva.</p>
--	---

Una canción de Camões, cuyo número en el *Nuevo corpus* es el 1529 B, se distingue por estar contada en tercera persona y porque el motivo de coger rosas se encuentra en medio de un curioso estribillo «rítmico y onomatopéyico»¹⁴⁸, como otros semejantes cuyos sonidos pueden identificarse con instrumentos diversos, tal como los asocia Michaelis de Vasconcelos:

el *tráslastrás* de las castañuelas; el *trintilintrín* de los ferrinhos, el *châscarraschás* de las conchas, el *dóngolondrón* de los panderos, el *répinicár* de las guitarras, el *birbirinchín* de la gaita, ruidos que por el ritmo y el son se adaptan completamente al *li ailí ailí ailí* de la flauta¹⁴⁹.

Sin duda, es una asociación arbitraria, pero que resalta los ritmos trocaicos y dactílicos predominantes en las canciones y en las onomatopeyas, y donde éstas, al parecer, seguían o imitaban principalmente el compás de las percusiones; es decir, hay un vínculo íntimo entre las percusiones, que marcan el ritmo, y la creación de onomatopeyas, que lo enfatizan verbalmente.

¹⁴⁸ Frenk 1978: 307.

¹⁴⁹ *Cancioneiro da Ajuda*, Michaelis de Vasconcelos, ed. (1904; ed. Diplomática por H. Carter, 1941), p. 2:93, *apud* Morales Blouin 1981: 271.

Pero aún hay otros aspectos que considerar en la relación de instrumentos y onomatopeyas. Primero, es menester asentar que:

El uso de esquilas, cencerros y campanas (...) responde al poder mágico que se creía que tenían ciertos instrumentos al producir sonidos. Los güiros u otros instrumentos que se raspan se emplean por todo el mundo como conjuro de fertilidad; los palos que se golpean simbolizan la vida; la flauta, el falo y la fertilidad; y por lo tanto acompañan las danzas en que la idea de fertilidad es primordial: danzas que se refieren a los animales, las cosechas y el amor (...). El sonido de los instrumentos era tan intrínseco a las danzas, que ha sobrevivido en los refranes onomatopéyicos que hoy hallamos en la lírica tradicional¹⁵⁰.

Luego es necesario recordar que *onomatopeya* es un vocablo

de origen griego (*onomato-poia*: formación del nombre) con el que se alude a un fenómeno lingüístico y figura retórica que consisten en el hecho de que los componentes fónicos de una palabra imitan, sugieren o reproducen acústicamente la realidad significada por ella. (...) La onomatopeya forma parte de un tipo de recursos expresivos [basados en el juego de aliteraciones, recurrencias fónicas], sonidos miméticos y sugerentes, que potencian la capacidad comunicativa de un texto o se convierten en mensajes autónomos¹⁵¹, [aparentemente faltos de contenido conceptual preciso, pero llenos de simbolismo, un simbolismo jitanjáforico] cuya función poética radica en sus valores fónicos, que pueden cobrar sentido en relación con el texto en su conjunto¹⁵².

Aunque el término *jitanjáfora* fue utilizado por Alfonso Reyes para significar una composición donde son básicas las palabras o expresiones onomatopéyicas, este tipo de composición es de estirpe popular medieval, como puede comprobarse, sobre todo, en los capítulos VII y IX (*passim*) del *Nuevo corpus*, repletos de *jitanjáforas*. Este surgimiento y uso del simbolismo acústico (y de todo el simbolismo)

¹⁵⁰ Morales Blouin 1981: 269-270. Basa esta parte de su exposición en: Sachs, Curt, *World History of the Dance*, New York, W. W. Norton & Co., 1963, p. 178.

¹⁵¹ Estébanez 2001: s.v. *onomatopeya*.

durante el Medievo y el Renacimiento estaba imbricado con la visión *substancialista* o *realista* del mundo, que daba por sentado que el sonido y el significante respondían, correspondían, de algún modo, a las cosas significadas, y que cada palabra o expresión o sonido representaba fiel y consustancialmente a la cosa o acción aludida¹⁵³.

La onomatopeya como símbolo acústico casi siempre tiene connotaciones sexuales en la lírica popular. En ocasiones, la onomatopeya expresa relaciones muy claras con otro objeto simbólico; así ocurre con el *quiquiriquí*, vinculado al *gallo*, símbolo de fertilidad, lujuria y adulterio¹⁵⁴; sobre su voz Alzieu *et al* explican:

Además de la impresión de despertar alegre que sugiere el canto del gallo, es de advertir que, para designar el sexo, masculino o femenino, se solían emplear, entre otros eufemismos, voces fónicamente expresivas y de significado inicial muy impreciso, tales como dinganduj o dinguilindón¹⁵⁵.

Otras veces, la onomatopeya no parece contener un referente objetual simbólico, sino que se manifiesta como un *símbolo homogéneo*, que carece de correlato objetivo y se constituye como un significante que tiene uno o más significados en el plano simbólico; es decir, el significante significa algo difícil de

¹⁵² Estébanez 2001: s.v. *jitanjáfora*. Término adoptado por A. Reyes, en su libro *La experiencia literaria* (1942), «a un tipo de composición poética constituida por palabras o expresiones, las más de las veces inventadas, carentes de significado en sí mismas.»

¹⁵³ Según la *Escuela de Chartres* (señera corriente del *realismo extremo* del siglo XII) «el nombre manifiesta la naturaleza misma de la cosa designada»; aunque, a «medida que se va bajando hacia lo sensible, la idea se empobrece y se vuelve más oscura» (Reale y Antiseri 1991: 438).

¹⁵⁴ Maserà 1995: 253. Para el simbolismo general del *gallo* véase: Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *gallo*; Cirlot 2001: s.v. *gallo*.

¹⁵⁵ Alzieu *et al* 2000: 60, 2 y n. En la nota comentan el siguiente texto, que en el *Nuevo corpus* aparece bajo el núm. 1653: «—Madre, la mi madre, / que me come el quiquiriquí. / —Ráscatele, hija y calla, / que también me come a mí.» En su núm. 97, n.v. 251, *gallo* simboliza al macho.

circunscribir si no se conoce previamente el símbolo en cuestión¹⁵⁶; se convierte en una especie de metáfora puramente sonora en cuya creación intervienen la «prosodia y el ritmo»¹⁵⁷ de cada idioma y, aún más singularmente, de cada texto; entonces el significado (polisémico) y el desciframiento dependen de los contextos idiomático, verbal y extraverbal¹⁵⁸ de cada canción, como es el caso de las expresiones citadas recientemente: *dinganduj* y *dinguilindón*, y de muchas otras comentadas por Alzieu *et al*¹⁵⁹, y muchísimas más que están, aquí y allá, en los capítulos mencionados del *Nuevo corpus*.

Sobre este asunto, también es importante considerar ciertos aspectos enunciados por Masera en su análisis sobre algunas onomatopeyas contenidas en

¹⁵⁶ Bousoño 1981: 110.

¹⁵⁷ Hatto 1965: 773.

¹⁵⁸ Estébanez 2001: s.v. *contexto*. El contexto «*idiomático* —escribe Estébanez— está constituido por la lengua misma, considerada como contexto básico, ya que todo signo lingüístico, en el marco del discurso, significa, en virtud de su inserción en un sistema de oposiciones y asociaciones semánticas con otros signos (...). El contexto *verbal* lo configura el discurso mismo, como entorno de cada uno de los elementos lingüísticos que lo forman: lo que se dice antes y después de la palabra, frase o enunciado en cuestión (...). Por contexto *extraverbal* se entiende la serie de realidades y circunstancias no lingüísticas (espacio, tiempo, condición y situación de los hablantes, etc.) que pueden afectar a la emisión y comprensión del mensaje. Entre los diversos tipos de contexto extraverbal enunciados por Coseriu (físico, natural, ocasional, histórico, cultural, etc.), los dos últimos presentan un especial interés para el análisis de los textos literarios. Se entiende por *contexto histórico* el conjunto de circunstancias socioeconómicas, políticas, religiosas, etc., a las que alude un determinado texto o que condicionan su aparición y lo hacen explicable (...). Por *contexto cultural* se entiende el conjunto de instituciones (especialmente la lengua) de una determinada sociedad, así como el sistema conceptual, códigos estéticos y corrientes artísticas y estilísticas vigentes en una época o escuela definidas, en el marco de las cuales surge un texto concreto, objeto de análisis. Dentro de este contexto habrá que tener en cuenta, además, la serie de temas, mitos, estereotipo, *topoi*, etc., que comporta la tradición cultural de esa comunidad en la que ha surgido dicho texto (...). En el análisis de textos literarios se habla, por otra parte, de contexto *intratextual* cuando un elemento es perfectamente inteligible en el interior del texto en que está inserto (...). El contexto *intertextual* puede estar constituido por las obras de un mismo autor, de diversos autores o escuelas, o bien por una larga tradición, como ocurre con los *topoi* mencionados.»

¹⁵⁹ Alzieu *et al* 2000: 110 y n., 111 y n., y *passim*, donde puede observarse, por ejemplo, que *dinganduj* unas veces representa la vulva y, otras, el pene.

textos de la lírica popular antigua y contemporánea en las cuales predominan los sonidos /l/ y /n/.

El uso de onomatopeyas para sugerir aquellas acciones u órganos vinculados a la sexualidad parece ser una divisa poética que ha sido usada desde la Edad Media. El uso de /l/ quizá se relaciona con el diminutivo en español. El acento está siempre en la última sílaba y (..) se une habitualmente al sonido nasal /n/¹⁶⁰.

Con todo el acervo reunido en torno a la canción 1529 B, es el momento de disfrutarla:

1529 B
Dongolondrón con dongolondrera.
Por el camino de Otera rosas coge en la rosera.
Dongolondrón con dongolondrera.

Alín supone que el estribillo

podiera ser una formación basada en *golondro*, o en 'Andar en golondros', que, según el *Diccionario de Autoridades*, significan, respectivamente, 'El deseo y antojo de alguna cosa', y 'Phrase con que se da a entender, que uno anda esvanecido en vanidades, con esperanzas vanas y peligrosas'¹⁶¹.

Me parece que la formación basada en *golondro* es la que guarda más congruencia con el texto, en cuyo caso estaríamos en presencia de un significado transformado en onomatopeya; en una onomatopeya que aún carga con un significado conceptual, pero que lo ha transformado por medio de adiciones de

¹⁶⁰ Masera 1995: 255. También menciona que en francés la palabra "biribi" representa la vagina y "turlututu", el pene. La traducción del párrafo es mía.

¹⁶¹ Alín 1991: núm. 540.

fonemas rítmicos y lo ha convertido en un símbolo acústico que representa el antojo o el gozo del encuentro sexual, según puede inferirse de su contexto intratextual; se trata, por tanto, de una «*glosolalia*, entendida como acuñación de voces a las que se atribuye un significado preciso»¹⁶².

El contexto intertextual también permite suponer que la onomatopeya y sus variantes aluden a un ambiente erótico o a actos u órganos sexuales; veamos el siguiente canto:

«Gallarda s'está peinando, longolondrón,
en su ventana florida, longolondrina»¹⁶³.

Por Morales Blouin sabemos que *peinarse* tiene «un sentido de preparación para el amor, participación en un encuentro erótico y aceptación de las consecuencias»¹⁶⁴; Alín apunta que *peinarse para alguien* significa destinarle su amor¹⁶⁵; Alzieu *et al* señalan que *cabello* puede representar el *pecten*, el vello púbico, y que *peinarlo* alude a la actividad sexual¹⁶⁶. La ventana y la puerta son sinónimos simbólicos y representan la entrada al cuerpo de la muchacha; también ambas connotan vulva y culo¹⁶⁷. Isidoro de Sevilla decía que la vulva era la puerta del vientre, porque recibe el semen, o porque de ella procede el feto¹⁶⁸. Masera

¹⁶² Estébanez 2001: s.v. *jitanjáfora*.

¹⁶³ Frenk 2003: núm. 1529 C, citado en la sección *Supervivencias*

¹⁶⁴ Morales Blouin 1981: 205

¹⁶⁵ Alín 1991: núm. 793. También Sleeman (1981: 323) opina que la moza se peina para su amante.

¹⁶⁶ Alzieu *et al* 2000: 61, n.v. 12, 15, 17.

¹⁶⁷ Alzieu *et al* 2000: 81, 28; 133, 3; 129, n.v. 28-9; 81, 16; 138, 7; 97, n.v. 47; 52, 14.

¹⁶⁸ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*: XI.i.137, *apud* Masera 1995: 311.

evoca que desde la época clásica grecolatina la puerta es símbolo de amor sexual o, asimismo, representa la virginidad¹⁶⁹.

En nuestro cantarillo la ventana es florida, es decir, la muchacha está en flor, es virgen¹⁷⁰; y lo *florido* siempre implica amor¹⁷¹, es símbolo por excelencia de amor¹⁷².

En tal atmósfera erótica, es evidente que las variantes onomatopéyicas *longolondrón* y *longolondrina* también están plenas de simbolismo sexual.

Para que no quede resquicio de duda, cotejo con estos dos cantares:

1529 C Dongolondrón con dongolondrera, dongolondrón con amores d'ella. 1529 D Al drongolondrón, moças, al drongolondrón.	 Bartola y su amigo baylavan el domingo al drongolondrón. Al drongolondrón, moças, al drongolondrón.
---	---

El contexto corrobora el simbolismo erótico de las onomatopeyas. Baste señalar que el verbo *bailar* simbólicamente expresa coito¹⁷³, y que, como todo movimiento rítmico, implica relación sexual¹⁷⁴.

Llega ahora la dulce Magdalena en el poema núm. 9. Como ya se dijo en la entrada del motivo coger rosas, esta canción es peculiar porque es una de las tres

¹⁶⁹ Masera 1995: 311. La evocación clásica la basa en Haight 1950: 147.

¹⁷⁰ Alzieu *et al* 2000: 7, 4; 119, 12, para ver la flor como virginidad.

¹⁷¹ Frenk 1998: 174-5.

¹⁷² Masera 1995: 216.

¹⁷³ Alzieu *et al*: 133, 23.

¹⁷⁴ Olinger 1985: 7; Masera 1995: 91.

excepciones, dentro de su subfamilia lírica, en que se narra en tercera persona, y no en primera y femenina; y una de las dos en las que coger rosas se comparte con el amante, pues casi siempre es una acción exclusiva de la doncella.

Ésta es una canción de cosecha, y el tiempo de las cosechas era el motivo de uno de los festivales principales durante la Edad Media y el Renacimiento; se asociaba con varios rituales arcaicos, similares en toda Europa. Es un topos frecuente en la lírica tradicional. En los viejos estribillos, la cosecha se asocia con el cortejo y la unión sexual¹⁷⁵, pues era un trabajo que realizaban juntos hombres y mujeres¹⁷⁶; y, además, las fiestas, como siempre, daban ocasión a los encuentros amorosos.

Ya advertí en el comentario del poema anterior que, en general, los movimientos rítmicos se asocian simbólicamente con el coito; y, en particular, los trabajos acompasados como segar y trillar son símbolos de intercambio sexual¹⁷⁷. Segar el trigo y coger rosas y flores brindan los fundamentos para la interpretación simbólica de la canción; disfrutémosla:

¹⁷⁵ Masera 1995: 104-5.

¹⁷⁶ Dillard 1984: 165.

¹⁷⁷ Combet 1969: 248.

<p>9</p> <p>¡Qué gentil manada es ésta, la Magdalena!</p> <p>Magdalena y el su amigo vanse a segar el trigo, más segava que los cinco la Magdalena. 5</p>	<p>Quando ovieron segado tómanse mano por mano, vanse a deleytar al prado. La Magdalena. 10</p> <p>Cogendo rosas y flores, platicavan de amores, qu'és dulçor de los dulçores. La Magdalena...</p>
---	--

Sin embargo, aún es preciso esclarecer ciertos significados; pues siempre hay que tener en cuenta que aun las palabras más triviales pueden ser portadoras de carga simbólica o anfibológica oculta en sus contextos.

Así ocurre con el término *manada*. Entre las varias acepciones de la palabra, por contexto, hay que descartar las relacionadas con ganado; y, sin duda, considerar las vinculadas con significados agrícolas en su aspecto denotativo y las que pueden contener alusiones analógicas y simbólicas¹⁷⁸. En su aspecto denotativo, puede haber cualesquiera de las acepciones seleccionadas, pues recuérdese que uno de los recursos de esta lírica es la anfibología, y lo que nos da la clave del sentido ambiguo con que se utiliza aquí *manada* es el adjetivo que la acompaña, *gentil*, seguramente usado en su acepción de *brioso*¹⁷⁹; entonces la "traducción" pudiera ser 'briosa cuadrilla de segadores', y quizá este sea el sentido denotativo; pero esto difícilmente conecta con *la Magdalena*; luego, el sentido más aproximado podría ser

¹⁷⁸ Entre las acepciones relacionadas se pueden escoger las siguientes en cuanto al trabajo de cosechar: «Cuadrilla o pelotón de gente. // Conjunto o reunión de personas.» En cuanto a lo propiamente agrícola es factible seleccionar: «Porción de hierba, trigo, lino, etc., que se puede coger de una vez con la mano.// Lo que se puede coger con la mano [que es la acepción más antigua: siglo XIV]. // Lo que cabe en el hueco de la mano.» (Alonso 1982: s.v. *manada*)

¹⁷⁹ Alonso 1982: s.v. *gentil*.

'la briosa manada de la Magdalena', es decir, el brío con el que la mano de la Magdalena siega el trigo o hace otra cosa. Pero, además, en germanía, *manada* significa *mancebía*, una de cuyas acepciones es: «travesura o desorden con que suelen vivir los mozos por su poca experiencia; diversión licenciosa»¹⁸⁰. En consecuencia, quizá el sentido subyacente en el estribillo nos hable de una briosa diversión sexual, lo cual es congruente con la connotación de coito del verbo *segar* y el significado de transposición de la doncellez de *cogendo rosas y flores* y el explícito *deleitarse en el prado*, otro claro símbolo erótico¹⁸¹. Asimismo, el verso *tómanse mano por mano* es señal de intimidad de amigos amorosos o de desposados¹⁸². El último verso de la glosa, *qu'es dulzor de los dulçores*, parece, en principio, una sinestesia aplicada a los dos versos anteriores; pero este *dulzor* también simboliza el semen, y, como símbolo, se asocia con *manar*¹⁸³; por consiguiente, la *manada* del estribillo puede resignificarse como el participio sustantivado de *manar*, entonces se estaría hablando de una impetuosa eyaculación que se anuncia y se concluye en el primer verso del estribillo y en el último de la glosa, respectivamente; quizá estamos

¹⁸⁰ Alonso 1982: s.vv. *manada* y *mancebía*.

¹⁸¹ Para *grama*, *césped* o *prado* como símbolos eróticos ver: Frenk 1998: 173-174, 180-181; Alzieu *et al* (29, 6; 90, 55) comprueban la equivalencia de *prado* y *vuiva*; Masera (1995: 185) lo señala como un lugar placentero para hacer el amor, en los antiguos estribillos castellanos.

¹⁸² Covarrubias 1998: s.v. *mano*.

¹⁸³ Alzieu *et al* (136, n.vv. 21-25, 48-57) corroboran la asociación de *dulzor* y *manar*, simbolizando semen y eyaculación, respectivamente. Para esto citan un trozo de la *Visión deleitable*, en la que se narra que las mujeres llevan en procesión a Martigüelo o Matihuelo, símbolo fálico, cantándole letanías como las que siguen: «Que sin tí, muy gran señor, / descanso de las mujeres, / no mana dentro el dulzor, / no se siente qués amor, / ni se gustan sus placeres.» (...)»Primera doña María / cantó con gran alegría: / "Tan adentro te querría / cuán lejos está del cielo, / Matihuelo". // Tras ella, doña Leonor / respondió con buen tenor: / "Si no gusto tu dulzor, / de mi muerte he gran recelo, / Matihuelo".»

en presencia de un complejo hipozeugma¹⁸⁴, que sería más fácil de observar si en lugar de estar en la última estancia estuviera en la primera de la glosa.

Sólo resta por discernir el quinto verso: *más segava que los cinco*; y para ello seguiré el camino de la intertextualidad acudiendo al siguiente fragmento de canción:

Fuérame a bañar
a orías del río,
aí encontré, madre,
a mi lindo amigo:
el me dio un abrazo,
yo le di sinco.¹⁸⁵

Se puede inferir que cinco era una cifra típica de la pluralidad en la antigua lírica, es decir, que se usaba como sinónimo de *muchos* o *muchísimos*; lo que significa, regresando a la Magdalena, que ésta segaba más que muchos y, de modo simbólico, que hacía el amor con gran ahínco.

Y ahora es el turno del complejo y misterioso poema 497 B: «Aquella mora garrida». El texto desconcierta desde el súbito cambio de hablantes entre el estribillo y la glosa; luego, el segundo verso del estribillo («sus amores dan pena a mi vida») remata las tres primeras estrofas de la glosa en un contexto diferente al de la *cabeza*; hay que esperar al remate de la cuarta y última estrofa para que el verso de marras se resitúe en el contexto del estribillo, y es entonces, con la sorpresa de un buen cuento, que se descubre que el novio plantado y lamentoso es quien canta el estribillo: «Aquella mora garrida / sus amores dan pena a mi vida.»

¹⁸⁴ Estébanez 2001: s.v. *zeugma*.

¹⁸⁵ Alonso y Blecua 1964: núm. 498.

La historia es aparentemente sencilla: una muchacha es enviada por su madre a coger rosas; entonces moros piratas la raptan y el que la prende se la lleva allende el mar, a tierra mora; en su paraje queda un novio desconsolado, el que se lamenta en el estribillo; lamento compartido por la muchacha.

La narración parece realista porque, en efecto, los moros solían incursionar en las costas españolas y raptar a los pobladores, por lo que parece natural que el tema se reflejara en la literatura española de la época; pero también muchas otras realidades sucedían y no se reflejaban en la literatura y, mucho menos, en la poesía lírica popular cuyas temáticas difícilmente ensamblan con sucesos históricos; sin embargo, en este caso, la historia es perfectamente coherente: el rapto ocasiona la desdicha amorosa de los novios. Pero ¿por qué esta realidad histórica, y no otras muchas que también ocasionaban infelicidad amorosa u otros sentimientos, entra en la lírica? Olinger sugiere que los temas de moros y morenas entran en la tradición lírica no porque fueran realidades, sino porque son realidades con potencial simbólico. De manera similar, todos los poemas de ausencia en los que una amante aguarda, en las orillas del mar, con ansia el vislumbre del barco retornante del amado, son comunes en la tradición no sólo porque ocurrieran, sino porque simbolizaban un sentimiento universal¹⁸⁶.

Luego, puesto que sabemos que en este canto hay un plano simbólico, reconocible en la aparición de motivos como *coger rosas*, *la mora* y *el mar*, ¿cuál es, pues, la narración esencial subyacente en la historia denotativa?

¹⁸⁶ La exposición sobre este poema se basa principalmente en Olinger 1985: 154-159; aunque también en fuentes suplementarias que se señalan.

Olinger pregunta aspectos claves para acceder al nivel simbólico: ¿por qué la muchacha es llamada *mora* en la cuita del novio que quedó atrás? ¿Ella ha devenido *mora* por vivir entre moros? ¿O es que ella es ahora *morena*, en su acepción simbólica?¹⁸⁷ En el contexto de la canción ella es ya *mor[en]a*, pues *mora* y *morena* son símbolos sinónimos, como lo muestra Olinger a lo largo de muchas páginas.

Ahora brota límpida la verdadera historia poética: la doncella fue enviada por su madre a coger sus rosas, a gozar del placer sexual; pero no con su novio sino con otro¹⁸⁸, con quien quizá la madre pactó la entrega de la muchacha, con el llamado *Moro*, que la *prende*, término que implica coito, y *allende la mar* la envía, que simbólicamente es el mar¹⁸⁹ de la pasión sexual en el que los amantes se ahogan¹⁹⁰. Sin más preámbulos, viene el poema:

¹⁸⁷ Para la *morena* como símbolo erótico y como representación de la mujer iniciada sexualmente, ver: J.M. Aguirre 1965: *passim*; 1972: 53-72: *passim*; Alín 1968: 235-8; W. Danckert 1976: I, 450; P. Olinger 1985: 17-24, 26, 119-169; John Gornall 1985-1986: *passim*; Frenk 1993: *passim*; Frenk 1998: 167-8, 178; Maserá 1995: 264-281; Louise Vasvári 1999: 41-57, *apud* Reckert 2001: 93-94.

¹⁸⁸ En una crónica sobre aquella época, citada por Alín (1991: nota 808), se dice: «las madres y suegras son las que ordinariamente echan a perder a las hijas y nueras, que, como las llevan en compañía, luego andan en meriendas y en coches; y, por los gajos que caen, traen las hijas y nueras a estas romerías».(...) "Lo más asombroso (comenta Alín), sin embargo, es que algunas madres vendían, mediante escritura, la doncellez de sus hijas". Y continúa citando: «Estas escrituras me afirmaron que son frecuentes en Castilla y que las hacen las madres sobre las honras de sus hijas.» Fuente: Tomé Pinheiro da Veiga, *Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*, traducción y edición de Alonso Cortés, ed. facsímil, Valladolid, 1973.

¹⁸⁹ Alzieu *et al* documentan *mar* como la vulva (2000: 104, 3; 138, 49); para Olinger simboliza la sexualidad femenina (1985: 70).

¹⁹⁰ Olinger 1985: 156-157. Sobre este asunto, Morales Blouin (1981: 96) escribe: «El tema del amor y el mar puede sin duda integrarse en el ámbito fertilizante del agua. Es una modalidad más del amor junto al agua e incluye las posibilidades simbólicas de cruzar el agua, mojarse, morir, etc.». *Pasar o cruzar las aguas* simboliza fornicio o la fuga de la muchacha con el novio o iniciación o posesión sexual (Morales 1981: 72, 73, 75) o aguas de amor sexual (Olinger 1985: 7) o coito y fecundidad (De Lope 1985: 255) o el paso de la soltería al matrimonio (Maserá 1995: 152). *Mojarse* representa cópula (Deyermond 1979-80: 273-4), tiene un sentido erótico-simbólico (Morales Blouin 1981:71-2); Alzieu *et al* documentan *mojar* como eyaculación (56, 26; 133, 1), *mojada* (140, 14 y n.) y *mojarse* (125, 10; 143, 3) como descarga vaginal.

<p>497 B</p> <p>"Aquella mora garrida sus amores dan pena a mi vida."</p> <p>Mi madre, por me dar plazer, a coger rrosas m'embía; moros andan a saltear 5 y a mí llévanme cativa. Sus amores dan pena a mi vida.</p> <p>[Moros andan a saltear y a mí llévanme cativa,] el moro que me prendiera 10 allende la mar m'embía. [Sus amores dan pena a mi vida.]</p>	<p>[El moro que me prendiera allende la mar m'embía;] llorava quando lo supo 15 un amigo que yo avya. Sus amores dan [pena a mi vida.]</p> <p>[Llorava quando lo supo un amigo que yo avya;] con el gran dolor que siente 20 estas palabras dezía: "Sus amores dan pena a mi vida."</p>
--	---

Pero ¿ella está feliz, ahora, en *la otra orilla*, que es símbolo de la alegría que conlleva haber cruzado las aguas del amor sexual? ¿O, acaso, ya se han extinguido las olas de la pasión, y la otra ribera se ha convertido en yerma, y por eso ahora al novio que abandonó y desolada canta ahora, en aparente sintonía con el lloroso: *Sus amores dan pena a mi vida?*

Si así fuera, estamos también ante una canción de malcasada, a la que le hubiera gustado convertirse en morena, en mora en brazos del novio, del *amigo* que ella *había*.

Olinger sugiere que, en este canto, *moros* quizá simboliza las mismas fuerzas naturales, más allá del control de cualquiera restricción, como el viento y el agua; y que la *morena* y los *moros*, por causa de su oscuridad, simbolizan este natural e incontrolable flujo de la sexualidad¹⁹¹.

¹⁹¹ Olinger 1985: 157.

Si así fuera, entonces la *mora garrida* sencillamente tuvo un cambio súbito en su inclinación amorosa, quizá por la indecisión o demora de su *amigo* para coger con ella sus rosas, y eligió a un *morico de allende*, quien se asocia triplemente con la pasión amorosa: él está oscurecido por el fuego del amor; él viene misteriosa e inesperadamente de más allá del mar del amor; y como el amor, "prende", aprisiona a su víctima en cadenas de oro, en cadenas de amor. Él personifica, en breve, a los vientos y las olas de la pasión¹⁹², que han ahogado y muerto de placer sexual a la nueva *mora garrida*, cuyos amores dan pena a la vida del abandonado.

Por último, es menester advertir que la protagonista del poema ha sufrido un cambio de color: se ha transformado en *mora*, en *morena*, en mujer experimentada en los placeres carnales, prendida y quemada por el fuego sexual.

Este motivo es también de estirpe antiquísima; se encuentra ya, junto con otros símbolos aún vigentes en nuestra antigua lírica, en el *Cantar de los Cantares*.

En el comentario de la canción 314 C, se verá que la *viña*, en ésta canción y en el fragmento que cito enseguida del *Cantar de los cantares*, tiene el mismo significado simbólico:

¹⁹² Olinger 1985: 158.

Negra soy, pero graciosa, hijas de Jerusalén,
como las tiendas de Quedar,
como los pabellones de Salmá.
No os fijéis en que estoy morena:
es que el sol me ha quemado.
Los hijos de mi madre se airaron contra mí;
me pusieron a guardar las viñas,
¡mi propia viña no la había guardado!»¹⁹³.

En este momento entramos en la combinación de dos motivos básicos: el de *cortar o coger la rosa*, que ha ocupado nuestra atención, y el de la *rosa florida*, que aparecerá en las tres próximas canciones y es el objetivo de la sección siguiente de este capítulo.

La flor, por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera, de la aurora, de la juventud, de la belleza¹⁹⁴; también expresa gozo, alegría, pasión, placer de vivir, fecundidad.

Si de simbolismo se trata, no es ocioso detenerse en el significado preciso de las palabras, pues en el pensamiento medieval sonido y significante *son* las cosas significadas, es decir, hay una identidad entre palabra, objeto y símbolo. Paso revista, pues, a términos indispensables relacionados con la *rosa florida*.

Covarrubias entre las acepciones de la voz *flor* enuncia estas dos:

Flor en la doncella, se dize la virginidad y entereza, que como flor que está asida a su mata o rama, está lustrosa, alegre y rutilante; en cortándola luego se marchita.// La flor de la juventud, o adolescencia, dezimos aquella hermosura y lustre que muestra en sí la edad que empieza a florecer para dar fruto¹⁹⁵.

¹⁹³ "Cantar de los cantares" (1: 5-6), *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1978.

¹⁹⁴ Chevalier y Gheerbrant: s.v. *flor*, Cirlot 2001: s.v. *flor*.

¹⁹⁵ Covarrubias 1998: s.v. *flor*.

En el *Diccionario de Autoridades*, la primera acepción de *flor* se define como «botón abierto en diversas hojas de varios colores (...), fragantes por lo regular al olfato, que dan los árboles y plantas en primicias y seña del fruto. // Significa también la entereza virginal.» Florecer se define como «echar o arrojar flor los árboles y plantas.» «Florido, da, adj. Lleno ù adornado de flores. Es formado del nombre Flor»¹⁹⁶.

Hay que considerar también «el parentesco semántico que se da en alemán entre *Blut* (sangre) y *Blüte* (flor). La mística y naturalista Hildegarda de Bingen designaba la hemorragia mensual femenina como un proceso de floración (floriditas)»; según ella, en la sangre de la doncella se desarrolla la "fuerza de la floración". «Sólo con la desfloración, al finalizar el estado puro de floración, puede la mujer llevar fruto»¹⁹⁷.

Huizinga escribe:

La ecuación simbólica fundada en la comunidad de caracteres sólo tiene sentido cuando los caracteres son lo esencial de las cosas, cuando las propiedades comunes al símbolo y a lo simbolizado son concebidas realmente como esenciales¹⁹⁸.

Veamos cómo se produce la ecuación: la muchacha virgen y la flor tienen las mismas propiedades: son bellas, delicadas, puras y potencialmente fecundas; estas propiedades se consideran esencias comunes de ambos miembros de la ecuación simbólica (la virgen y la flor), y si son esencias, entonces son «realidades» en el pensamiento medieval, son realidades porque son cualidades universales,

¹⁹⁶ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.vv.. *flor, florecer, florido*.

¹⁹⁷ Lurker 1992: 182.

¹⁹⁸ Huizinga 2001: 270.

esenciales de ambos miembros (y de muchos otros), son el meollo de su ser; es decir, los universales belleza, delicadeza, pureza, fecundidad son esencias que encarnan en la virgen y en la flor (y en muchas otras cosas) y, por tanto, ambas son realidades de las esencias universales. En consecuencia, no sólo la virgen y la flor, sino todos los objetos que tienen tales cualidades o algunas de ellas están en conexión; todos están unidos por su realidad esencial, universal; es más, cada cosa es una expresión, una realización en la que se actualizan las esencias, que son las verdaderas realidades. Entendido lo anterior, es fácil derivar por qué la flor es símbolo de la virgen y comprender por qué cualesquiera otras cosas que encarnen esas propiedades pueden también simbolizarla.

En nuestra lírica, los elementos naturales se tratan simbólicamente, no como simples conceptos y analogías, sino como «representaciones que a la vez son presentaciones»¹⁹⁹, puesto que nombre y cosa son lo mismo, porque:

Lo que debemos comprender sobre los símbolos de la lírica tradicional —escribe Olinger— es que ellos no apuntan similitudes, sino más bien indican correspondencias. El viento no es como la pasión sexual, él es la pasión sexual. Muchachas y árboles son uno, por eso cuando el viento juega en las frondas, él [el viento, la pasión sexual, el hombre] está simultáneamente jugando en el cabello de la muchacha. Cuando se comprende este fenómeno de identificación, [entendemos que] el árbol siente la pasión de la muchacha porque él es la muchacha, y sus gritos son emocionalmente idénticos al temblor del árbol²⁰⁰.

En el simbolismo medieval y renacentista es natural, entonces, que la *flor* y, en particular, la *rosa* simbolicen y sean la muchacha, su estado virgen, sus genitales; que *floreecer* o estar *florida* correspondan a la muchacha en flor, a la que está en

¹⁹⁹ Wellek y Warren 1962: 225.

²⁰⁰ Olinger 1985: 30-31. La traducción y el subrayado son míos.

edad de cogerlas y, potencialmente, dar fruto; que la *rosa florida* sea los genitales femeninos dispuestos al amor y connote la inminencia de su corte, pues su estado florido implica el acto vecino e inmediato de la desfloración.

En nuestra línea, Frenk señala que *florido* casi siempre implica amor; Masera, que es el símbolo por excelencia del amor²⁰¹; naturalmente, en ambos casos, el amor es sexual.

Disfrutemos de la primera canción de la trilogía anunciada:

10	
¿Cuál es la niña que coge las flores si no tiene amores?	
Cogía la niña la rosa florida; el ortelánico prendas le pedía. Si no tiene amores.	5

Ésta es la primera de varias canciones del portentoso Gil Vicente que comentaré a lo largo de este trabajo. Se cantaba en su farsa *O velho da horta*. Es una de las tres excepcionales que no están en boca de la muchacha, sino en tercera persona. El poema es, en el plano denotativo, una historia simple: una muchacha corta flores en un huerto ajeno y el hortelano le pide indemnización por daños y perjuicios. Pero en el plano simbólico es un poema misterioso y desconcertante; quizá por esto, Vicente lo escribió en tercera persona: para desarrollarlo veladamente en otro nivel significativo.

²⁰¹ Frenk 1998: 174; Masera 1995: 216.

Vamos al estribillo. Lo aseverado en él parece contradictorio, pues siempre las niñas que cogen las flores lo hacen acompañadas de un amante; pero esta niña no tiene amores, en el presente aparente de la acción, y a los ojos de la voz lírica; luego, ¿cómo coge las flores? Mas los versos de la glosa están en pretérito imperfecto de indicativo, como si fuera otra voz la que cantara, desde otro tiempo, y tuviera otra versión de los hechos, detrás de la apariencia, y nos contara el verdadero curso de los sucesos utilizando el copretérito: “*cogía* la niña / la rosa florida; / el hortelano / prendas le *pedía*.” Es decir, el hortelano le ha pedido las prendas de amor²⁰², que no es sino su virginidad²⁰³, y la muchacha ya se las ha otorgado. Entonces el juego de voces y tiempos verbales encubre y revela, a la vez, la relación amorosa clandestina entre la muchacha y el hortelano.

La canción 314 C comparte con la anterior los motivos de cortar la rosa florida y de las prendas demandadas. En este caso, las prendas de amor están simbolizadas por el cordón, la cinta y la camisa.

Entre los usos de aquella época del vocablo *camisa*, Jammes y Mir mencionan “menstruo”; “camisa de pechos”, “camisa propia de la mujer”²⁰⁴, es decir, prenda con la que se cubrían los pechos; Morales dice que la *camisa*, por ser la prenda que se usaba más cercana al cuerpo, significaba estado de desnudez y por eso se extendió

²⁰² Para *prendas* como símbolo ver: Alzieu *et al* 2000: 94, 14, donde identifican *prenda* con vulva; Reckert 2001: 109, 145, 167-170; Morales Blouin 1981: 254.

²⁰³ Alín 1991a: núm. 232.

²⁰⁴ Jammes y Mir 1993: s.v. *camisa*.

a diversos sentidos relacionados con el sexo²⁰⁵; Alín corrobora que era la prenda más íntima y su mención implicaba coito²⁰⁶.

La faja o ceñidor de la camisa era llamado indistintamente cordón o cinta, por lo que a veces no se sabe si *cinta* se refiere al ceñidor o a la cinta del pelo. Reckert y Macedo aclaran:

O motivo da cinta (...) nem sempre se deslinda do da fita do cabelo (...). É que "cinta" em galego (e em castelhanu), significa as dúas cousas. A fita, aliás, constitui uma prenda de amor tão eficaz como a cinta no sentido usual²⁰⁷.

Alín apunta que la cinta es signo de virginidad, y que darla o recibirla simboliza la pérdida de ésta²⁰⁸. Masera señala que la pérdida de un símbolo de amor —faja, cinta o anillo— algunas veces representa la pérdida de la virginidad²⁰⁹. Morales Blouin menciona : «Ciertos materiales (...) como cintas y cordones (el cordón de Melibea en *La Celestina* y la cinta de *Razón de amor*) otorgan al poseedor control sobre el dueño original, y lo mismo debe ocurrir en el caso de la camisa»²¹⁰. En estas costumbres sobre las prendas, dice Reckert, yace la sombra de la magia homeopática: el control sobre el objeto indica control sobre el dueño, simbolizado por el objeto mismo²¹¹. Por último, Covarrubias decía: «La cinta es símbolo de castidad;

²⁰⁵ Morales Blouin 1981: 212. Cita que en un soneto erótico de Fray Damián de Cornejo aparece el término *nevar camisas* con el sentido de despedir semen.

²⁰⁶ Alín 1991a: núm. 232.

²⁰⁷ Reckert e Macedo 1976: 216.

²⁰⁸ Alín 1968: 212-213.

²⁰⁹ Masera 1995: 302.

²¹⁰ Morales Blouin 1981: 208-209.

²¹¹ Reckert 1970: 45.

y cerca de los gentiles se usava una ceremonia, que el marido antes de ayuntarse con la muger le desatava él mesmo esta cinta, dicha caesto, que vale correa»²¹².

En este cantar también aparece la *vid*, uno de los símbolos más antiguos de la humanidad, la cual, según Chevalier y Gheerbrant, había sido identificada por los paleomesopotámicos

con la hierba de la vida, y el signo sumerio de la vida era casi siempre una pámpana. Esta planta estaba consagrada a las grandes diosas. La diosa madre se llamaba al principio "La madre Cepa de Vid" o "La diosa Cepa de Vid". (...) El motivo mujer desnuda-vid se ha transmitido también en las leyendas apócrifas cristianas²¹³.

La cepa simbólica se conservó en nuestra lírica: la viña es símbolo femenino y de fertilidad²¹⁴; la vid y el fruto simbolizan a la mujer; la uva es la mujer y es su vulva; además, el viñedo era un paraje favorito para los encuentros amorosos²¹⁵. Alzieu *et al* documentan las expresiones *podar la viña* y *podar la parra* como coito²¹⁶.

Asimismo, se presenta la *pera*, «símbolo erótico y fecundatorio»²¹⁷ de raigambre inveterada; Deyermond apunta que «en algunos textos medievales, el fruto prohibido es una pera: una *Danza de la Muerte* castellana se refiere a Eva comiendo "la devedada pera"»²¹⁸. Su amplia difusión como símbolo erótico se corrobora por el uso que del término hace Camões en *Os Luisiadas*, donde las

²¹² Covarrubias 1998: s.v. *cinta*.

²¹³ Chevalier y Gheerbrant: s.v. *vid*. Numerosas referencias a la vid y al vino se encuentran en Eliade 1986: cap. VIII *passim*.

²¹⁴ En el libro de los *Salmos* (128, 3) se expresa: "Tu esposa será como parra fecunda", *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1975.

²¹⁵ Masera 1995: 176-178.

²¹⁶ Alzieu *et al* 2000: 136, n.v. 90; 125, 5. Graves (1988: 240) apunta que la vid: «Es el árbol de la alegría, el alborozo y la furia», sin duda, por su relación con Dioniso, dios griego de origen tracio.

²¹⁷ Pedrosa 1995: 15 n.

«peras pyramidais», junto con «pomos odoríferos e belos» y «fermosos limões»: «Estão virgíneas tetas imitando»²¹⁹.

Además, figura la *rosa granada*. Sobre el adjetivo *granado(a)*, una de las acepciones apuntadas por Covarrubias dice: «las yerbas cuando ha pasado su flor y echan los granos de su simiente», y el Diccionario de autoridades define: «Lleno de grano ù simiente»²²⁰. Se infiere que *granada*, calificando a la rosa, nos indica una flor incipientemente transformada, pues ya es portadora de simiente. Quizá también la palabra esté mencionando de manera connotativa a su palabra homónima *granada*, como fruto del granado, que representaba simbólicamente la vulva²²¹. Los otros símbolos ya han sido tratados en la canción 314 *bis*. Pero es hora de que comparezca el poema:

²¹⁸ Deyermond 1995: 206.

²¹⁹ Reckert 2001: 254-5. También menciona *pera* identificada con los *melocotones*, ambos como símbolos eróticos, en: 109-110, 116, 134 n., 135 n., 137, 147-8, 241.

²²⁰ Covarrubias 1998: s.v. *granado*; *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *granado*. Se cita el siguiente ejemplo, que aclara la aplicación correcta del término: «Para comer (el culantro) ha de ser de lo novecico, que lo tallúdo y granado no tiene ni buen olór ni sabór.»

²²¹ Lemaire 1987: 152. Textualmente: «(...) le grenadier dont le fruit est la image de la vulve.»

314 C		
Niña y viña, peral y havar, malo es de guardar.		
Levánteme, ¡o, madre!, mañanica frida, fuy cortar la rosa, la rosa florida. Malo es de guardar.	5	
Viñadero malo prenda me pedía, dile yo un cordone, dile mi camisa. Malo es de guardar.	10	
	Levánteme, ¡o, madre!, mañanica clara, fui cortar la rosa, la rosa granada. Malo es de guardar.	15
	Viñadero malo prenda me demanda, yo dile una [cinta], my [cordón le daba]. Malo es de guardar.	20

Desde el estribillo, la asociación de la muchacha con símbolos sexuales nos da el ambiente erótico; éste se refuerza de inmediato con la identificación del género poético desde el primer verso de la glosa: se trata de una canción de alborada, y, por tanto, de encuentro amoroso al amanecer. La huerta, implícita en el *cortar la rosa* y en el llamado cariñosamente²²² *viñadero malo*, pareciera ajena a la muchacha, y, por esto, que ella entrara subrepticamente en la propiedad privada y vedada del viñadero; pero el suceso simbólico es distinto. Ya evidencié que siempre es la muchacha la que corta las rosas —sus rosas—, y que la rosa florida es la doncella en flor, ya dispuesta al amor; y, además, que la huerta es también la pubescente y, por sinécdoque, sus genitales, y, en consecuencia, la huerta cerrada, vedada, connota su condición virginal, cándida, y ajena, aún y aun, a ella misma. Mas cuando ella entra a la huerta —a *su* huerta— ineluctablemente es acompañada de su amante —no lo puede hacer sola—, quien, entonces, se convierte en el viñadero, en

el que poda la viña y recibe las prendas más íntimas. Advuértase que, por obra y gracia del paralelismo, la *rosa florida*, la virginal, se convierte en la *rosa granada*, aún flor pero ya cargada de simiente, transformándose por el amor.

El estribillo del cantar es un refrán casi idéntico a los que están bajo los números 314 A y B del mismo *Nuevo corpus*; aparece en el *Cancionero de la Colombina* (de fines del siglo XV) en cuya época muchos refranes se cantaban y muchos cantares se proverbializaban²²³, fenómeno que seguiría ocurriendo durante los siglos XVI y XVII. Aquí la glosa es una entidad aparte, un texto que presupone el del villancico, pero que no toma de él ni una sola palabra; lo que hace es crear un relato independiente que parte del tema del villancico²²⁴ “malo es de guardar”, y se liga a éste por la métrica hexasílaba y por la asonancia en a-a de las dos últimas estrofas, que son paralelas a las dos primeras en forma alternante: la primera y la tercera; la segunda y la cuarta. La repetición en forma de anadiplosis en el motivo central: «fuy cortar la rosa, / la rosa florida (...) fui cortar la rosa, / la rosa granada», sonoriza el símbolo y enfatiza el tránsito amoroso.

Otro recurso o rasgo estilístico de esta lírica es el uso de diminutivos como forma de hacer alusiones sexuales²²⁵; es decir, así se cargan de sexualidad los sustantivos o adjetivos que acompañan verbos connotativamente eróticos o enunciados sencillos, como en el segundo verso de la glosa: *mañanica frida*.

En cuanto a este poema, Alín dice: «por la perfecta utilización de formas y temas plenamente tradicionales, tiene todas las trazas de haber sido ya, cuando el

²²² Sutil obsevación de Alín 1991b: 355.

²²³ Frenk 1978: 154-171.

²²⁴ Frenk 1978: 292-4.

Cancionero de la Colombina lo recoge, "cantar viejo"²²⁶. Y Masera escribe que en esta canción

los tópicos identificados como propios de la voz femenina son: el alba, «coger flores», la cinta y el cordón, el guardián y la camisa. El conjunto de éstos crea un ámbito semántico donde cada tópico funciona polisémicamente en cada nivel, superponiéndose los diferentes significados y como resultado elabora una red de significados que pone de relieve el tono erótico de la composición²²⁷.

Es el momento de disfrutar otra de las bellas canciones de Gil Vicente, que se encuentra en su obra *Triunfo do inverno*.

Asensio observó: «En las canciones españolas o portuguesas de los siglos XV y XVI el estribillo está formado por el verso o los dos últimos versos de la cabeza. Tal es igualmente el uso vicentino»²²⁸, forma que se ilustra precisamente en el poema 306 que ahora nos ocupa, que sólo repite el último verso de la cabeza como estribillo.

En el cantar, la muchacha dice que viene del rosal, y la rosaleda evocaba un lugar de encuentro de los amantes²²⁹, pero, simbólicamente, no hay tal lugar: el rosal connota, sin mediaciones, el encuentro amoroso²³⁰. El rosal florido es ella misma en el acto amoroso, en el que coge sus rosas de amor. El rosal granado es también ella misma, y es su vulva, aunque ya traspuesto el misterio sexual:

²²⁵ Frenk 1998: 174.

²²⁶ Alín 1991b: 356.

²²⁷ Masera 2001: 96.

²²⁸ Asensio 1970: 145-146.

²²⁹ Masera 1995: 140.

²³⁰ Olinger 1985: 163.

306	
Del rosal vengo, mi madre, vengo del rosale.	Viera estar rosal florido, cogí rosas con suspiro. 10 Vengo del rosale.
A riberas d'aquel vado viera estar rosal granado. Vengo del rosale. 5	Del rosal vengo, mi madre, vengo del rosale.
A riberas d'aquel río viera estar rosal florido. Vengo del rosale.	

El ambiente erótico se acrecienta por la imagen de las riberas del río (=vado), símbolo de fecundidad y paraje dilecto de encuentros amorosos²³¹. El agua corriente es, además, «símbolo universal de la vida y la fertilidad»²³² y, puesto que el agua propicia la fecundidad de las criaturas, su relación con la sexualidad femenina es primordial²³³; entonces, la ribera del río es un símbolo intensificado de la sexualidad femenina, lo que recalca el erotismo del poema. Quizás en el insistente *vengo* reverbere obsesivamente el gozo de la descarga sexual de la joven²³⁴. Masera comenta que al «añadirle a la acción los suspiros, aquí el goce sexual, las flores connotan el ofrecimiento de su virginidad al amado»²³⁵.

El poema da la impresión, en las estrofas de la glosa, de que la muchacha canta en estado de trance y esta sensación la procura el pretérito imperfecto del

²³¹ Deyermond 1979-80: 278; Morales 1981: 35; Alín 1991a: núm. 155; Masera 1995: 134, 165, 168; Frenk 1998: 176. Masera (1995: 161) señala que *río* simboliza al amante y su pasión.

²³² Reckert 2001: 136.

²³³ Morales Blouin 1981: 45; Masera informa que *río* también simboliza la vagina (Thompson 1955-58: A 933.2, *apud* Masera 1995: 127); Alzieu *et al* 2000: 119, 5: «Todo el lago y ribera convecina», señalan que aquí el *fago* simboliza la vulva y, se infiere, la *ribera*, el resto de los genitales.

²³⁴ Olinger 1985: 8-9; Frenk 1998: 166; Alzieu *et al.* 135, 21; 98, 7.

²³⁵ Masera 2001: 98.

subjuntivo *viera*, cuya acción confunde los tiempos en un aire de irrealidad que anula el curso de los acontecimientos y resalta significativamente el hecho mismo; *viera* se enlaza con el pretérito indefinido del indicativo *cogí*, cuya acción pasada y terminada le da realidad al suceso, que, además, se actualiza con la repetición del estribillo en presente de indicativo.

Los recursos complementarios de esta manera de tratar el tiempo son el paralelismo²³⁶ y el *leixa-pren*²³⁷; éste aparece exclusivamente entre las dos últimas estrofas.

2.1.2 La invitación masculina a coger la rosa

Otra modalidad de cortar la rosa la constituyen los cantares en los que la voz es masculina e invita al amor a la doncella pidiéndole su rosa, su virginidad. En el *Nuevo corpus* aparecen dos canciones con estas características. En la núm. 417 tanto la *rosa* cuanto la *rama* son símbolos de la doncelez de la joven cortejada. El pedírselas implica que la muchacha las corte, y cortar o romper la rama significa: hacer el amor, comenzar a vivir juntos, desposarse²³⁸.

También resulta interesante reiterar que en la evolución lingüística del latín y del español están emparentados *virgo*, 'virgen', 'doncella', y *virga*, 'rama, vara, retoño

²³⁶ «Procedimiento estilístico caracterizado por la recurrencia simétrica de palabras, estructuras sintácticas y rítmicas, o contenidos conceptuales a lo largo de un texto» (Estébanez 2001: 801).

²³⁷ Consiste en la repetición de varias o todas las palabras del último verso de una estrofa en el primero de la estrofa siguiente. (Estébanez 2001: 604).

²³⁸ Danckert 1976: III, 963, *apud* Lemaire 1987: 155.

y verga²³⁹, lo que también explica el sentido polisémico del símbolo *rama*, cuyo significado en otras ocasiones es pene. Venga la canción:

417

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa,
dame del tu amor, galana,
siquiera una rama.

La copla refranesca que sigue es una fina invitación, que, por el tono, pareciera una canción de ritual esponsalicio:

1997 D

Bien sabe la rrosa
en ké mano posa:
en el onbre discreto
i en la muxer hermosa;
pues partámosla los dos,
pues [a] entranbos toka:
a mí por amor de vos,
i a vos por la más hermosa.

Este es el único cantar en que se comparte el acto de cortar la rosa en voz masculina (el otro canto donde se comparte es el núm. 9, pero la voz lírica es tercera persona), pues *partir*, en una de sus acepciones, significa «distinguir o separar una cosa de otra»²⁴⁰, con lo que se enuncia el coger la rosa virginal; mas también aludía,

²³⁹ Lurker 1992: 178; Corominas y Pascual 1986: s.v. *verga*, *virgen*.

²⁴⁰ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *partir*.

en la época, a prepararla, a disponerla²⁴¹, ceremonialmente, por lo que me parece un canto epitalámico.

Y así cierro lo correspondiente a la primera subfamilia simbólica de la rosa y seguiré desarrollando lo relacionado con la subfamilia de la rosa florida.

2.2 La rosa florida

«Parece que estuviéramos dentro de un gran panal de luz, que fuese el interior de una inmensa y cálida rosa encendida.»

Juan Ramón Jiménez²⁴².

«Encarnada rosa,
feliz primavera,
los que han de cantar
tu licencia esperan.»

Mayo nuevo de Horcajo de Santiago²⁴³.

Esta sección abrirá con una canción de Gil Vicente que se cantaba en el *Auto da Lusitânia*.

Muchísimas canciones como la anunciada se entonaban durante

las tradicionales (...) fiestas de Mayo, supervivencia de las fiestas florales paganas dedicadas a la áurea Afrodita, que se celebraban en todas las tierras latinas como en otras, y que (...) trayendo jovencitas y mozalbetes a la danza y al canto, provocaban una muy abundante producción poética, en

²⁴¹ Jammes y Mir 1993: s.v. *partir*.

²⁴² Jiménez 2000: 21.

²⁴³ González Palencia y Eugenio Mele 1944: 123. La copla fue recogida por los autores en Horcajo de Santiago, España, a inicio de los años cuarenta. A pesar de llamarse *mayos nuevos*, el «rastros de paralelismo en las estrofas (...) acusa una mayor antigüedad acaso.» (*Ibidem*: 119).

la cual, dentro de una atmósfera primaveral, dominaba una concepción licenciosa del amor²⁴⁴.

Estos festivales de la regeneración anual y la fertilidad eran «la continuación directa y manifiesta de las ceremonias agrícolas de los romanos al regresar la primavera»²⁴⁵. La diosa de la estación se llamaba *Maya*, de cuyo nombre proviene el del mes²⁴⁶; la identificaban con la tierra misma y «la celebraban con nombre de Buena diosa. (...) Y como la tierra es madre de las flores, cuyo reino tiene su mayor aumento en Abril y Mayo, celébranla su fiesta en el último día de aquél y primero de éste»²⁴⁷.

Se colige que, en los rituales y en el nombre de esta diosa latina, se encontraban las reminiscencias soterradas del culto a la Diosa Madre²⁴⁸ de todo lo viviente, «cuyas primeras representaciones conocidas ahora se deben situar, como mínimo, hacia el 5500 a. C.»²⁴⁹

En la fiesta de la maya

Júntanse las muchachas en un barrio ó calle, y de entre sí eligen a la más hermosa y agraciada para que sea la *Maya*; adézanla con ricos vestidos y tocados; corónanla con flores o con piezas de oro y plata, como reina; pónenle un vaso de agua de olor en la mano; súbenla en un tálamo o trono, donde se sienta con mucha gracia y mejestad, fingiendo la chicuela mucha mesura; las demás la acompañan, sirven y obedecen, como á reina,

²⁴⁴ *Ibidem*: 7.

²⁴⁵ De Gubernatis 2002: s.v. *mayo* (*árbol de*).

²⁴⁶ Rodrigo Caro (1884: 284) escribió: «parece que la opinión de (...) que esta fiesta se celebre en honor de *Maya*, hija de Atlante y madre de Mercurio, y que ella dió nombre al mes, sea la más cierta y probable.» Y, en efecto, el término *mayo* proviene del latín «*Maius* literalmente = "(mes) de *Maya*", de *Maia*, "*Maya* (diosa de la primavera entre los antiguos romanos)", literalmente = "la Grande", del indoeuropeo *mag-ya-*, "grande (femenino)"» (Gómez de Silva 2001: s.v. *mayo*).

²⁴⁷ Caro, Rodrigo 1884: 285.

²⁴⁸ Morales Blouin 1981: 289.

²⁴⁹ Campbell 1999: 62.

entreteniéndola con cantares y bailes, y suélenla llevar al corro²⁵⁰. [Además, el] vasillo con agua para rociar no disiente de lo dicho, ántes consuena; pues la tierra, que es la diosa Maya o diosa buena, no puede criar nada sin el rocío: ó digamos que es aquel vaso que en los sacrificios de esta diosa se usaba, en el cual llamaban al vino *leche*, y al mismo vaso *melaria*²⁵¹.

Otro rito clave era el del *árbol de mayo*, que es

el árbol alto adornado de cintas, frutas y otras cosas, que le ponen en algún lugar público de alguna Ciudad o Villa, adonde en todo el mes de Mayo concurren los mozos y mozas a holgarse y divertirse con bailes y otros festejos²⁵².

Entonces, las canciones para baile eran cantadas principalmente en dichas fiestas, y por eso llamadas "Kalendas Mayas"²⁵³ durante la Edad Media.

O simplemente se les llamaba, asimismo, *mayos* y se cantaban en elogio de las niñas *mayas*, representantes de la diosa de la primavera o sus símbolos vivos, y de todas las muchachas que entraban en edad de transponer el misterio del amor.

Otra aparición ritual del primero de mayo era una rama florida y adornada con frutos y cintas llamada también *mayo*, que muchachas y muchachos colocaban en las puertas de sus novios y novias, respectivamente; pero que en su origen, como los otros ritos que vengo comentando, no tenían «más objeto que celebrar el sol

²⁵⁰ Caro, Rodrigo 1884: 283-284. Se sabe, además, por De Nore, que los vestidos de las mayas eran blancos y se les colocaba una corona y guirnalda de rosas (De Nore, *Coutumes, mythes et traditions des provinces de France*, Paris, 1846, *apud* De Gubernatis 2002: s.v. *mayo* (*árbol de*)).

²⁵¹ *Ibidem*: 286.

²⁵² *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *mayo*. Este árbol, además, era florido y con él se celebraba el renacimiento primaveral del sol; como todo árbol solar era un símbolo fálico en su función generadora (De Gubernatis 2002: s.v. *mayo*).

²⁵³ González Palencia y Mele 1944: 14.

renaciente, el renacimiento primaveral», pues el significado primitivo de estas fiestas es fálico²⁵⁴.

Es natural, entonces, que en mayo, mes de la floración y de las rosas, los regocijos abundaran y se entonasen canciones como la compuesta por Gil Vicente:

1272	
Este hé mayo, o mayo hé este, este hé o mayo e florece.	Este hé mayo das flores, este hé mayo dos amores, este hé mayo e florece.
Este hé mayo das rosas, este hé mayo das fermosas, este hé mayo e florece.	5

El cantar expresa el mero júbilo por la belleza de las muchachas, el amor y la fiesta. Con su virtuosismo habitual, Vicente, utiliza el recurso del paralelismo y la repetición anafórica del enunciado *este hé mayo* en los ocho versos del poema; ambos recursos hacen del texto una especie de onomatopeya exultante y obsesiva; cabe destacar que el verbo traslaticio *florece* (que en realidad pertenece a rosas y flores) aplicado a *mayo* (que es el mayo de las rosas, de las flores, de las *fermosas* y de los amores) hace florecer todo el poema en alegre ronda.

Esta sensualidad sin embozos ni ambages aún sobrevivía en los *mayos* recogidos por González Palencia y Eugenio Mele en la localidad de Horcajo de Santiago al inicio de la década de los cuarenta:

²⁵⁴ De Gubernatis 2002: s.v. *mayo* (*árbol de*).

»Esos son tus pechos
son dos fuentes claras,
donde yo bebiera
si tú me dejaras.»²⁵⁵.

Y sigue el relumbre del cantarcito 1261, una instantánea cautivante porque es como la visión de un niño que estrena entendimiento y ojos al ver a la niña transformarse en *flos virginalis* dispuesta al amor:

1261
Del rosal sale la rosa:
¡o, qué hermosa!

Sale a escena el viento, otro símbolo básico de la antigua tradición folklórica peninsular, en el delicado relámpago del cantarcillo 1259. Aire y viento simbolizan, de modo general, el principio masculino fecundador²⁵⁶, su impulso y su pasión sexual²⁵⁷; es un elemento transformador que quema con las flamas del deseo y torna morenas a las vírgenes²⁵⁸. El viento es, escribe Reckert,

un símbolo concreto del instinto sexual concebido como una fuerza avasalladora y un principio de la Naturaleza que es al mismo tiempo alarmante y seductor. (...) El tema específico de la impregnación por el viento se extiende del Atlántico Norte a los atolones del Pacífico Sur²⁵⁹.

²⁵⁵ González Palencia y Mele 1944: 122. La copla aparece en su compilación de *mayos viejos*. Esta copla le sugirió a Morales Blouin (1981: 51-52) la oculta tradición simbólica proveniente de los tiempos de la Diosa Madre y manifiesta en los cantos tradicionales peninsulares, pues en éstos se lo la belleza «en términos que destacan su potencial de fecundidad y abundancia», tanto de la diosa representada cuanto de sus símbolos vivos: las mayas.

²⁵⁶ Morales Blouin 1981: 56, 77.

²⁵⁷ Olinger 1985: 7, 18.

²⁵⁸ Olinger: 1-35 *passim*; Frenk 1993: *passim*; Frenk 1998: 167-171.

²⁵⁹ Reckert 2001: 96.

Singularmente, puede representar al amante²⁶⁰. Frenk corrobora, pero matiza, la connotación erótica del aire, y encuentra que en la mayoría de las canciones de la antigua lírica hispánica donde el viento corre «representa el poder del amor, tal como lo viven las mujeres; pero las connotaciones cambian según el contexto»²⁶¹. Y afirma que sólo conoce en la lírica tradicional española «un viejo cantar donde es el hombre el que identifica al viento con su propio impulso sexual»²⁶² y cita la canción núm. 255 del *Nuevo corpus*; finalmente declara: «Lo que por ninguna parte encuentro en nuestro repertorio es el arquetipo del viento como fuerza fecundadora»²⁶³. Y viene el viento en el relámpago poético:

1259

Florida estava la rosa,
que o vento le volvía la folla.

Toda una historia emocionante en sólo dos versos, la exacta combinación de los símbolos y un verbo de connotaciones sexuales: *volver*²⁶⁴, en el que reverbera el erotismo de enturbiar el agua y el de las acciones rítmicas²⁶⁵. Además, la conjugación de los verbos en copretérito nos coloca en mitad del suceso. El resultado: una imagen contundente, brillante, inolvidable²⁶⁶.

²⁶⁰ Masera 1995: 316.

²⁶¹ Frenk 1998: 167.

²⁶² Frenk 1998: 169.

²⁶³ Frenk 1998: 170.

²⁶⁴ Alzieu *et al.*: 24, 12; 25, 96.

²⁶⁵ Masera 1995: 301.

²⁶⁶ Otras fuentes consultables sobre el motivo del viento son: Danckert 1976: I, 318-322; II, 768; Reckert y Macedo 1976: 57, 63, 75, 162, 170, 206-210; Cummins 1977: 64-68; Deyermond 1979-80: 276-278; Beltrán 1990: LII-LIII; Masera 1995: 228-233; Chevalier y Gheerbrant: s.v. *viento*.

Viene otra canción de Gil Vicente (núm. 307) que también se cantaba en el *Auto da Lusitânia*. Vale recordar, para el presente comentario²⁶⁷, que la rosa o el rosal floridos simbolizan a la doncella que ya puede coger sus rosas, y a sus genitales dispuestos al amor; y connota la inminencia de su corte, pues su estado florido implica el acto sucesivo de la desfloración. Y que *granada*, calificando a la rosa, nos indica una flor incipientemente transformada, pues ya es portadora de semilla, y de manera connotativa refiere a su homónima *granada*, fruto del granado, que simboliza a la vulva.

307		
-Donde vindes, filha, branca e colorida?		
-De láa venho, madre, de ribas de hum rio: achey meus amores em hum rosal florido.	5	
-Florido, enha filha, branca e colorida?		
		-De lá venho, madre, de ribas de hum alto: achey meus amores num rosal granado. -Granado, enha filha, branca e colorida?
		10

La canción núm. 307 parece una variación de la canción núm. 306, pues los elementos simbólicos son los mismos; pero en la 307 aparecen algunas novedades. La muchacha viene de hacer el amor con su amante, y se le nota en sus cambios de color; cambios que en el plano simbólico indican el tránsito de lo florido al desfloramiento²⁶⁸; de la púber cándida a la erótica joven granada.

²⁶⁷ Vid. *supra* mi comentario en torno a la canción "Niña y viña..." (314 C).

²⁶⁸ Olinger 1985: 155-6. La autora señala la mudanza en el color de la piel de la muchacha como revelación de su iniciación sexual. Este motivo se vincula al símbolo erótico de la *Morena*, cuya bibliografía se cita arriba en comentarios y notas sobre poema 497 B. El motivo de la mudanza de color también fue trabajado últimamente por Vászari (1999: 44-5 y 89) *apud* Reckert 2001: 142.

La madre, que suele ser un personaje silente en esta lírica, en este poema es una interrogadora indulgente, como quien sabe bien del intenso reciente vivir de su hija, ahora *branca e colorida*, combinación y mudanza de color que son el equivalente del trayecto de lo florido a lo granado, del estado virginal a la pasión sexual, de la flor a la simiente.

El estribillo es la voz de la madre; el cual se repite con variaciones en su primer verso, cuyos cambios son determinados por la palabra final de la estrofa en la que habla la muchacha, formando anadiplosis: «...rosal florido. / -Florido, enha filha,»; «...rosal granado. / —Granado, enha filha,». Por medio de este recurso, Vicente hace repetir a la madre el adjetivo usado por su hija para describir el rosal; pero en voz de la madre se traslada a su hija; así se transflora la identidad del rosal y de la muchacha²⁶⁹, y su transfiguración de florido(a) en granado(a).

El recurso retórico del paralelismo verbal, estructural y semántico, en el cual Gil Vicente era un virtuoso, hace de esta canción una pequeña obra maestra y le confiere al poema una fuerza erótica envolvente.

Y prosigo con otra canción de Gil Vicente que se *cantabá* en su *Auto dos Quatro Tempos*; canción especialmente enigmática y encantadora por la forma de combinar los símbolos, el artificio de la combinación de diversos tiempos verbales cuya anulación del *tiempo* realza el qué y el cómo del suceso y el entrelazamiento de las dos voces: una, narrativa en tercera persona, y, otra, lírica, en primera persona.

²⁶⁹ La idea original de la traslación de los adjetivos de la muchacha al rosal es de Olinger 1985: 156.

Aparecen nuevos símbolos; primero, «el ruiseñor enamorado de la canción popular [medieval], voz del mundo florido y renaciente»²⁷⁰ cuyo «canto sublima y exalta la alegría»²⁷¹. Asensio también refiere: «Ya Teócrito, en uno de sus idilios (28, v. 7) le llama "mensajero de la primavera". La poesía medieval de Francia y de Provenza le asocia a todas las fases y menesteres del amor»²⁷². El ruiseñor cantante es la presencia seductora del galán, representa el principio masculino de la fecundidad del aire y el cielo; revuelve el agua donde bebe y se baña, es decir, entra en contacto con el principio femenino, pues el agua revuelta y turbia es el agua opulenta, llena de vida²⁷³, el agua fecundada; por esto la virgen y el ruiseñor se encuentran en las riberas del río. Es evidentemente un pájaro fálico²⁷⁴. El estribillo vincula el canto del ruiseñor con los otros símbolos eróticos de la canción, pues el *canto* en el lenguaje simbólico corresponde al *coger limones* de la virgen²⁷⁵, ya que *cantar*²⁷⁶ y *coger limones* simbolizan relación sexual, y este último símbolo expresa, más específicamente, el desfloramiento²⁷⁷; además, dentro de su simbolismo

²⁷⁰ Asensio 1970: 238.

²⁷¹ Asensio 1970: 237. «Acerca de los pájaros en la lírica medieval de la Península cf. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, t. I, Rennes, 1949, págs. 165, 207, 504. Sobre el ruiseñor renacentista, M. R. Lida, "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", *Revista de Filología Hispánica*, I (1939), 20-63» (Asensio 1970: 238 n.).

²⁷² Asensio 1970: 238.

²⁷³ Morales Blouin 1981: 129, 175, 177-8. Otros estudiosos que se han ocupado del ruiseñor son: Hatto 1965: 792-800, cuyo estudio es el más completo; Masera 1995: 33-4.

²⁷⁴ Méndez Ferrin 1966: 107.

²⁷⁵ Olinger 1985: 59.

²⁷⁶ Para *cantar* como símbolo erótico ver: Alzieu *et al* 2000: 88, 28; Olinger 1985: 59.

²⁷⁷ Reckert 1970: 21-46 *passim*; Frenk 1984: 70; Devoto 1974: 415-458; Reckert 2001: 107-173 *passim*, 193, 255.

plurivalente, los *limones* simbolizan los testículos²⁷⁸, y, como toda fruta cítrica, se consideraban afrodisíacos²⁷⁹. El sombrero parece un símbolo masculino en el que la muchacha vierte el símbolo de su desfloración: los limones cortados para otorgarlos a su amante²⁸⁰. Y, ahora, la canción:

<p>8</p> <p>En la huerta nasce la rosa: quiérome yr allá, por mirar al ru[y]señor cómo cantavá.</p> <p>Por las riberas del río limones coge la virgo. 5 Quiérome yr allá, por mirar al ruseñor cómo cantavá.</p>	<p>Limones cogía la virgo 10 para dar al su amigo. Quiérome yr allá, para ver al ruseñor cómo cantavá.</p> <p>Para dar al su amigo 15 en un sombrero de sirgo. Quiérome yr allá, [por mirar al ruseñor cómo cantavá].</p>
---	---

Creo, por el contexto de la canción, que la voz del estribillo o villancico es la de la muchacha, pues ella es la protagonista de todos los actos narrados por la otra voz: ella es la rosa florida, ella recorre la ribera del río del amor cortando los limones para darlos a su *amigo* y, por tanto, ella es la que anhela *mirar* (en sus sentidos de ver detenidamente, apreciar, atender, inquirir y admirar)²⁸¹ cómo canta el ruseñor, pero en el demorado transcurso del hecho que se formula en un copretérito juguetón: *cantavá*; o sea, quien hace todo para mirar, descubrir y gozar al misterioso y fálico ruseñor es la muchacha, no el amigo, que, como portador del símbolo, no necesita

²⁷⁸ Alzieu *et al* 2000: 85, 4.

²⁷⁹ Moraes Blouin 1981: 202.

²⁸⁰ Reckert (2001: 146 n.) escribe al respecto: «Sería ocioso tratar en detalle el significado de este sombrero casi programáticamente freudiano.»

admirarlo. Masera identifica el tópico «quírome ir» como una marca contextual de la voz femenina²⁸².

Reckert comenta:

Gran parte del ambiente de ensueño [de esta canción] viene de la sensación de tiempo parado creada por la mezcla de tiempos verbales: presente habitual en *nasce la rosa*; futuro implícito en *quírome yr*; el imperfecto simulado característico del romancero y de los juegos infantiles en *cantavá* y especialmente en *limones cogía*, que constituye un eco del *limones coge* anterior y subraya la falta de cualquier distinción intencional entre presente y pasado. La sensación así evocada es de entrar en un recinto primaveral encantado, donde el ruiseñor, en vez de oírse, se ve²⁸³.

Cabe resaltar que el estribillo consta de tres versos, magnitud poco frecuente. Además, nótese el recurso del encadenamiento o leixa-pren, que consiste en que cada estrofa da lugar a otra nueva mediante la repetición, más o menos textual, de su último verso, lo cual contribuye a reforzar el efecto combinado de los símbolos.

Quiero advertir que en éste, como en casi todos los poemas de cortar flores y frutos, quien comete la acción de cortar los limones es la muchacha. Sobre este asunto, Olinger observa:

So when girls pick up fruit, they themselves are asking to be picked. And the same symbolism is associated with the cutting of the rose, another symbol of virginity. If the girl goes out alone to pick roses, she is announcing her readiness for sexual activity²⁸⁴.

²⁸¹ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *mirar*.

²⁸² Masera 2001: 55-56.

²⁸³ Reckert 2001: 146.

²⁸⁴ Olinger 1985: 122.

Es el turno de la inquietante duermevela del onírico poema núm. 302 C. Aquí aparece por primera y única vez en nuestra lírica el símbolo *lino*, «planta profundamente erótica», según Danckert²⁸⁵, quien, además, escribe Frenk,

nos informa que en muchas canciones épico-líricas lituanas “el lino aparece como planta peligrosa para las muchachas solteras”, que deben cuidarse sobre todo de las azules flores de la planta (III, 1258-1260), porque si les caen encima tendrán que casarse y perder su libertad. No sería éste el único símbolo folclórico que sólo una vez aparece en el repertorio hispánico conocido. En nuestra canción el onírico florecer erótico del lino bajo el agua equivaldría, como el de la rosa, al florecer sexual de la muchacha²⁸⁶.

Vale recordar que el agua fría «debe interpretarse, como el agua turbia, cual significante de la situación propicia al amor y la fecundidad»²⁸⁷; y, asimismo, que el agua alude a los genitales femeninos²⁸⁸; y que el florecer de la rosa simboliza la inminente relación sexual, en la que la joven coge su rosa.

Es también oportuno considerar que el símbolo sintoniza dos cosas aparentemente dispares, pero secretamente unidas por medio de alguna o algunas correspondencias o similitudes reveladas en la operación significativa del significante (simbolizador) que se presenta representando lo simbolizado (el significado oculto), lo cual es posible por la analogía velada entre la palabra dicha (el signo presentado) y los términos a que en verdad alude y representa. En resumen, entre el simbolizador y el simbolizado siempre existen conexiones internas eclipsadas o más o menos traslumbradas.

²⁸⁵ Danckert 1976: I, 225, *apud* Frenk 2003: I, 235.

²⁸⁶ Frenk 2003: I, 235

²⁸⁷ Morales Blouin 1981: 193.

²⁸⁸ Alzieu *et al* 2000: 137, 44 y n.v. 22; 80, n.v. 20; 138, 64.

Lo susodicho viene a cuento porque de la naturaleza del *lino* y su procesamiento se pueden derivar sus connotaciones eróticas:

El lino es «planta mui conocida que crece en los campos, de su propia simiente cultivada. Produce un vástago de una vara de alto, poblado de muchas hojitas pequeñas, y en su extremo arroja unas florecitas azules muy vistosas. A su tiempo se siega y se deja secar, después se empoza en lagunas ò en ríos, donde se remoja y cuece à beneficio del sol; después se deja secar y se maja a fuertes golpes de mazo, hasta que hace hebras: luego se espada y rastrilla, y queda en perfectas hebras, de las cuales hiladas se hace el hilo, de que se tejen y fabrican diferentes telas de lienzo²⁸⁹.

Me interesa destacar que la forma de su tallo, «recto y hueco»²⁹⁰, puede ciertamente figurar el pene; que durante su preparación se sumerge en el agua; y que como materia textil está connaturalmente ligado a las labores de hilandería y tejeduría, actividades femeninas de claras connotaciones sexuales²⁹¹.

Además, ya que de lino se hacían las velas, *lino*, por metonimia, significa *vela*²⁹², y ésta, por sinécdoque, también alude a la verga o palo mayor de la mesana del barco (donde se amarran las velas), y la verga, por analogía, a la vara y al miembro genital de los mamíferos, lo que vuelve evidente la conexión significativa del término lino con dicho miembro.

Si mi interpretación simbólica es certera, el lino es el pene que ha penetrado en el agua *frida* (por eso está bajo el agua), que es la vulva, y es el motivo del florecer de la rosa. La doncella, pues, premonitoriamente, ha estado soñando que copulaba con su novio, y esa intensidad es causa de su insomnio de amor, pues ha

²⁸⁹ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *lino*.

²⁹⁰ *Diccionario de la Real Academia Española* 1984: s.v. *lino*.

²⁹¹ Masera 1995: 74-82; 91, 114.

²⁹² *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *lino*.

descubierto oníricamente su inquietante y desbordado deseo, tal como suele manifestarse la libido reprimida.

Puedo suponer, por último, que las muchachas debían cuidarse del lino porque éste era un símbolo fálico, otra advocación de la rama y el árbol floridos. Escuchemos a la virgen insomne:

302 C	
No pueden dormir mis ojos, no pueden dormir.	dos oras antes del día, que me florecía la rrosa, 5 el lyino so ell agua frida.
Y soñava yo, mi madre,	No pueden dormir.

Debido a que la única fuente de esta canción es el manuscrito del *Cancionero Musical de Palacio* y a que la segunda palabra del verso 6 se encuentra semiborrada, la interpretación de qué decía realmente ha suscitado discusiones entre los especialistas.

Reckert informa que en «el manuscrito parece leerse *yino* (que no tiene sentido), o tal vez pino»²⁹³. La misma Frenk se inclinaba originalmente por esta palabra y así la registró en su primera Antología (1966) y como tal la comentó en una obra posterior (1971)²⁹⁴, lo cual tiene sentido, pues el símbolo *pino*, como ella lo dice, tiene connotaciones de amor y fecundidad; además, es uno de los árboles más frecuentes en la lírica tradicional hispánica²⁹⁵, donde suele simbolizar el falo²⁹⁶ y asociarse con el coito²⁹⁷.

²⁹³ Reckert 2001: 82 n.

²⁹⁴ Frenk 1966: núm. 308; Frenk (1971), 2ª ed., 1984: 69.

²⁹⁵ Masera 1995: 167.

²⁹⁶ Morales Blouin 1981: 194; Olinger 1985: 89-90; Lemaire 1987: 152; Alzieu et al 2000: 143, 1.

En el *Corpus* (1987), Frenk publicó la versión con *lyino*, advirtiendo que era una lectura dudosa, pero argumentando que «como la forma *ell* sólo se usaba ante vocal», las formas *ell vino* o *ell pino* «son improbables». Puesto que la «grafía en cuestión parece una “y”; “el lyino”, ‘el lino’ —escribe Frenk—, me convence más; sería un asturianismo»²⁹⁸. A pesar de que el argumento de Frenk «“no ha cuajado entre los críticos”» —dice ella misma—, en el *Nuevo corpus* apoya su versión «con testimonios del simbolismo folclórico europeo aducidos por Danckert»²⁹⁹, cuyo texto he citado más arriba con la llamada núm. 279.

Alín, en su obra de 1968, publicó este mismo cantar con otra puntuación y puso *vino* (de *vid*) en el verso 6, de modo que la glosa quedó así:

Y soñaba yo, mi madre, dos horas antes del día, que me florecía la rosa: 5 ell vino so ell agua frida: no pueden dormir ³⁰⁰ .

Salta a la vista que el cambio de puntuación le da otro sentido a la segunda parte de la glosa; los dos puntos al final del quinto verso tornan al sexto verso una implicación del anterior, un equivalente, una explicación; o sea, se crea una artificiosa identidad simbólica entre el quinto y el sexto versos; algo que no existe si el signo es una coma. A partir de esta versión de Alín, varios autores han intervenido en favor del término *vino*; incluso Reckert, con base en una ponencia inédita de

²⁹⁷ Hatto 1965: 775.

²⁹⁸ Frenk (1987), segunda ed., 1990: 139.

²⁹⁹ Frenk 2003: núm. 302 C, sección *Texto*.

³⁰⁰ Alín 1968: núm. 83.

Michalski titulada “La ‘Razón de amor’: alquimia y mozarabía”, y relacionándola con *No pueden dormir mis ojos*, desprende que el análisis comparativo de los dos poemas no deja dudas acerca de la «identidad simbólica de agua y vino»³⁰¹.

Por otra parte, José Manuel Pedrosa vacila entre *lino* o *lirio*, y dice que éste estaría avalado «por alguna tradición de emparejamiento formulístico de *rosallirio*, ejemplificada por los versos del *Poema de Santa Oría*»³⁰². Vale recordar que «lirio, loto y rosa son símbolos funcionalmente idénticos»³⁰³: virginales, si botones cerrados; venéreos, si incipientemente abiertos o ya floridos.

Si, en efecto, lirio es igual a rosa; o el vino, igual a agua; y el vino bajo el agua, igual a florecer la rosa, entonces el poema se encuentra en un círculo de redundancias y explicaciones que son ajenas a la poesía; en un texto tan corto es imposible que una repetición de identidades simbólicas funcione así, y es absolutamente improbable tal torpeza en los virtuosos poetas populares medievales y renacentistas. Casi sobra aclarar que materia muy diferente son las repeticiones paralelísticas y las de leixa-pren, que cumplen una clara función rítmica, melódica y poética, y, naturalmente, en textos con otro contexto estructural y verbal.

En las versiones de Frenk, sea con *pino* o sea con *lyino*, hay un encuentro, una conciliación temporal de opuestos que origina sucesos: *agua y rosa* se reúnen con su opuesto, *pino* o *lyino*, y ello ocasiona la alteridad de la rosa, el agua y el lino o

³⁰¹ Reckert 2001: 140 n. El mismo Reckert (2001: 82 n.) escribe que «Carmen Pensado (“El artículo *e//* y otras formas con *-//* final en castellano medieval”, *Boletín de la Real Academia Española*, 79, 278, septiembre-diciembre de 1999: 377-406) registra numerosos casos de *-//* ante palabras empezadas por consonante; además, como la distinción gráfica *v / u* era vaga, la *v* de *vino* podría haber sido considerada por un copista como variante ortográfica facultativa de *u*.»

³⁰² Pedrosa 1999: 310 n.

³⁰³ Reckert 2001: 206.

pino y la alteración de la núbil protagonista lírica. Su inquietud sin sosiego proviene de que ha descubierto, en sueños, el poder avasallante del deseo, y la atracción abismosa del placer sexual: el agua fría de su vulva cubriendo el lino, la florida rama masculina que hace florecer la rosa, la sexualidad de la muchacha, a la muchacha. Con sus ojos cerrados, soñadores, ha traspuesto el misterio, y ha regresado distinta a la vigilia, por eso:

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

La muchacha aún es doncella, pero ya no es la misma, ya nunca lo será.

Si aceptásemos alguna versión redundante, la historia simplemente no transcurriría y no hay poema. Pero, ¡atención!, si el vino bajo el agua simbolizara el momento postcoito³⁰⁴, entonces el verso *ell vino so ell agua frida* adquiriría un sentido no tautológico, pero menos rico que el de la interpretación expuesta.

Una hermosa *quadra* de Camões, proveniente de sus *Rimas 1598*, tiene aquí su lugar. La voz masculina advierte que las huertas verdes con rosas y flores las riegan las mozas que lo matan de amores. El texto es una apretada constelación simbólica: las huertas verdes son la joven sexualidad de las muchachas, ya

³⁰⁴ No he encontrado ninguna referencia concreta; mi suposición parte del relato que escribe Reckert (2001: 140 n.) sobre el poema "Razón de amor" interpretado por Michalski: «(...) un mancebo acaba de echarse a dormir la siesta en un huerto de olivos y manzanos, tras una visión en la que dos jarrones de plata están colgados entre las ramas de uno de los manzanos (el jarrón de arriba "pleno [...] d'un agua frida" y el otro de vino tinto), puestos allí por la dueña del pomar, cuando la llegada de ésta le hace cambiar de propósito respecto a la siesta; después de que los dos han estado acostados bajo un olivo, la dama se despide de él; luego aparece una paloma blanca. Después de bañarse en el jarrón de agua fría, alza el vuelo, y con la prisa vierte el agua dentro del jarrón de vino.» La alegoría parece clara; pero ¿pudo ésta originar el símbolo y el verso comentados? ¿Es factible que un símbolo contenido en un poema culto y esotérico pudiera aparecer con el mismo valor en una canción de tipo popular tres siglos después? Es bastante improbable. Aparte de que "ell vino" está descartado por el argumento de Frenk, ya reseñado.

manifiesta en rosas y flores; en esta poética, la acción de *regar* connota fornicio y *matar* alude a la culminación del placer sexual³⁰⁵. El agua implícita es el amor o la disposición erótica de la mujer, que festina el encuentro amoroso y su metamorfosis de flor pura en flor granada:

87

Verdes são as hortas
com rosas e flores;
moças que as regão
matão-me d'amores.

Y una vez más reaparece el siempre genial Gil Vicente, con un dístico primoroso proveniente de su *Comédia do viuvo*:

651

Arrimárame a ti, rosa,
no me diste solombra.

«El desamparo expresado en una breve e intensa imagen poética», dice de este poema Margit Frenk³⁰⁶. Consumación de una metáfora delicada del íntimo desastre, de la desventura del amor no correspondido. Muestra única del símbolo rosa unido a la desdicha.

Se incorporan dos poemas que comparten rosales, agua y baño; aunque, por lo demás, diferentes entre sí. Se trata de las canciones núms. 2 y 1700 B.

El encuentro amoroso ribereño es frecuente en la lírica popular, no así el que los novios o amantes estén juntos dentro del agua, «situación que evoca las antiguas

³⁰⁵ Alzieu et al 2000: 137, 43, n.v. 60.

celebraciones del día de San Juan vinculadas al solsticio de verano con su doble preocupación por la fecundidad y la purificación ritual»³⁰⁷; además, no debemos «olvidar el significado que el baño y los baños tenían para los pueblos medievales: junto al aseo del cuerpo, aparecía el valor traslaticio de placer o deleite»³⁰⁸; es decir, se trata de los baños del amor³⁰⁹:

2

En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel.

En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.

Él a ella y ella a él 5
[lavan la niña y el donzel].

El que a la fuente acudieran las muchachas, solas o en grupo, al acarreo del agua, la convirtió en un lugar preferente de cortejo y encuentro de éstas con sus novios o amantes; mismo hecho y mismo motivo folklórico de todos los países y épocas. Además, por su relación con el símbolo general del *agua*, apuntó Eugenio Asensio: «La fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias, en las que domina la idea de renovación y fecundidad»³¹⁰; esta idea se intensifica por su asociación con el rosal, cuya impregnación erótica he venido comentando a lo largo del capítulo.

³⁰⁶ Frenk 1984: 72

³⁰⁷ Morales Blouin 1981: 35.

³⁰⁸ Alvar 1971: XXV.

³⁰⁹ Sánchez Romeralo 1969: 64-65.

³¹⁰ Asensio 1970: 240.

A partir del segundo verso aparece otro símbolo de unión erótica: el acto de lavarse mutuamente³¹¹. En el tercer verso aparece otro símbolo de la doncella: *el agua clara*³¹².

Por medio del entramado de los símbolos el cantar da cuenta de que la muchacha es doncella: es fuente del rosal y de agua clara. El acto de lavarse la cara expresa, por sinécdoque, la intimidad amorosa; presenciamos el instante previo a aquél en que, ya amantes, revolverán el agua virgen y la pureza original se volverá opulenta, fecunda: es el baño ritual que representa y presenta la consumación del enlace de la pareja.

Aquí los símbolos tienen un carácter heterogéneo o bisémico, pues remiten a la vez a dos significados: uno objetivo y el otro simbólico. El tropo predominante es la metonimia, pues se designa una cosa con el nombre de otra: la muchacha y su calidad de virgen con las figuras de fuente del rosal y de agua clara; el acto amoroso con la acción de lavarse la cara el uno al otro. Tras el aparente naturalismo subyace, pues, la realidad simbólica.

Las bulliciosas fiestas de San Juan, con las que culminaban casi dos meses de festejos del agua y la fecundidad, incluían, entre otras actividades, los baños rituales y multitudinarios en los cuerpos y corrientes de agua, realidad registrada por Covarrubias en uno de sus significados: «Vañarse, vale algunas veces lavarse, aunque sea en el río o en el mar»³¹³, lo que daba ocasión para los encuentros amorosos de mayor intimidad; de donde el baño, en la tradición poética medieval, se

³¹¹ Morales Blouin 1981: 199, 205-208; Alln 1991a: núm. 361; Frenk 1984: 68-69; 1998: 179 n.

³¹² Morales Blouin 1981: 189.

³¹³ Covarrubias 1998: s.v. *baño*.

simbolizó como el lugar del encuentro sexual o como el acto sexual o como la inminencia del mismo³¹⁴; pero estas connotaciones le venían también de los baños públicos que habían devenido establecimientos promiscuos y lugares de citas amorosas legales e ilegales, eran los *hoteles de paso* de la época, por lo que ir a, o venir de, bañarse era mención directa de encuentro sexual³¹⁵. Al respecto, Alín dice:

Que los baños tenían una significación altamente erótica lo sabemos por el romancero, por la poesía tradicional y por Correas, quien comentando el refrán "La que del baño viene, bien sabe lo que quiere" nos dice: "Juntarse con varón"³¹⁶.

Venga el cantar aludido:

1700 B	
Si te vas a bañar, Juanica, díme a cuáles baños vas.	
Si te vas a bañar al río o [a] algún rosal onbrío, dímelo agora, amor mío, porque allí me hallarás. Díme a cuáles baños vas.	5
Si te vas (a) alguna huerta, o [a] alguna fuente cierta, ¡ay!, no me cierres la puerta, porque vea cómo estás. Díme a cuáles baños vas.	10

En el cantar 1700 B se aúna, a los bien conocidos símbolos del rosal, la huerta y las advocaciones acuáticas, el símbolo del baño, que puede ser cualquier «lugar,

³¹⁴ Morales Blouin 1981: 240.

³¹⁵ Alín 1991 a: n. núm. 76

³¹⁶ Alín 1968: 206

sitio o paráge donde se toman los baños»³¹⁷, aspecto que tiene muy presente el protagonista de esta canción, a quien le urge precisar en qué sitio natural o edificado (desde el poético simbolismo del *rosal onbrío* hasta el prosaico baño público) se dará el encuentro íntimo con la *Juanica*.

Cierro esta sección con un cantar de alborada en el que, «como regla general, se describe la escena, pero no se explica el objeto de la cita»³¹⁸:

77	<p>¿Dó va la niña tan de mañana, chapinito dorado, cinta encarnada, chapinito de oro, calça encarnada?</p> <p style="text-align: right;">5</p>	<p>Topéla en desseos de niños de amor, y era más blanca que rosas ni flor; llevava una calça con lindo fervor, la niña de amor, con calça de grana, tan de mañana, chapinito dorado, cinta encarnada.</p> <p style="text-align: right;">15</p> <p style="text-align: right;">20</p>
	<p>Yo topé la niña con lindo ruydo, con calça de grana y botín cumplido, tan de mañana, chapinito de oro, calça encarnada.</p> <p style="text-align: right;">10</p>	

Pero, puesto que el alba tiene una especial significación erótica³¹⁹, la muchacha se dirige sin duda al encuentro amoroso, por eso va tan emperifollada, fervorosa y tan temprano; la cinta encarnada que lleva la muchacha suele simbolizar la prenda de amor³²⁰; encontrarla *en desseos / de niños de amor* (=cupidos) y decir que *era más blanca / que rosas ni flor*, es revelar su cualidad de virgen ferviente de

³¹⁷ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *baño*.

³¹⁸ Beltrán 1990: XLIV.

³¹⁹ Sánchez Romeralo 1969: 63.

entrega sexual, y, además, desvelar, con el uso del pretérito imperfecto *era*, que ha dejado de serlo, que se ha desflorado en el albo y bermejo encuentro: la blanca rosa se ha vuelto roja, rosa de Afrodita, afrodisíaca rosa.

Me interesa destacar en la analogía comparativa: *era más blanca / que rosas ni flor*, que los términos conservan su valor simbólico y representan la virginidad de la muchacha, mientras que en la sección subsiguiente (2.4) *rosa* se torna una palabra sin valor simbólico y entra como vocablo denotativo en analogías, metonimias y clichés.

2.3 La rosa aromática

«...olían con un olor más penetrante y, al mismo tiempo, más vago, que salía de la flor sin verse la flor, flor de olor sólo, que embriagaba el cuerpo y el alma desde la sombra solitaria.»

Juan Ramón Jiménez³²¹.

Si bien siempre que se mencionan plantas o flores su aroma está implícito, pues son «fragrantes por lo regular al olfato [y lo] dan los árboles y plantas en primicias y seña del fruto»³²², ahora presentaré a la más minúscula subfamilia simbólica de la rosa: la aromática, constituida por sólo un par de canciones en las que se manifiesta la sensación olfativa, poco frecuente de modo explícito en esta lírica. La sensualidad del aroma es fuente de deseo y atracción; incide en las fibras más instintivas del erotismo, ya que el olfato y el gusto son los más primitivos de nuestros sentidos; y

³²⁰ Vid. *supra* mis comentarios en torno a la canción "Niña y viña..." (314 C).

³²¹ Jiménez 2000: 20.

mueve hacia el objeto de la pasión sin reparos. Ésta es una poderosa razón, entre otras, de que los símbolos florales sean tan abundantes en nuestra lírica. Fenómeno evidente en las canciones núm. 104 y núm. 1260; en la primera la voz es masculina, y, en la segunda, femenina, pues el alarde de la propia belleza, el autoelogio, ha sido definido por Masera como una marca contextual de la voz femenina³²³:

<p>104</p> <p>Olorosas son las rrosas y suave el açaar, y vos no para olvidar.</p>	<p>1260</p> <p>Quanto más chiquitica, madre, la rosa, quanto más chiquitica, más olorosa.</p>
--	---

Es muy probable que simbólicamente el aroma de la rosa no sólo aluda a la muchacha, sino más específicamente a sus genitales apenas florecientes. En la núm. 104 a la intensidad aromática de la rosa se une el cautivante olor de azahar (flor de las citrosas), cuyo simbolismo afrodisíaco y amoroso aparece muy a menudo en esta lírica³²⁴; la ambigüedad del segundo verso puede aludir simultáneamente al aroma y a la textura de la flor, y esto último implica que los amantes yacen o han yacido bajo la sombra del naranjo, donde los cuerpos sienten táctil y olfativamente la suavidad de las flores; es menester añadir que «la sombra como lugar de amor queda implícita en gran cantidad de canciones tradicionales en que los amantes consuman su amor [en la] “solombra”, es decir, bajo la sombra de varios árboles»³²⁵,

³²² *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *flor*.

³²³ Masera 2001: 78-81.

³²⁴ *Vid. supra* mi comentario sobre la canción “En la huerta nasce...” (8).

³²⁵ Morales Blouin 1981: 185 n.

y recordemos que cuando la huerta o las flores exhalan sus aromas se está hablando del acto amoroso³²⁶, del odorífero desfloramiento.

El gracioso cantarcillo núm. 1260 expresa la fresca autoalabanza de la pubescente que despunta muy segura de su edad seductora, de su poder de atracción recién descubierto; de su botón odorífero que embelesa a los galanes. Así se revela el arrobamiento del varón ante el capullo aromatizante³²⁷.

2.4 La rosa sin símbolo

2.4.1 Flor de las flores

«la perfección de la rosa.»

Leopoldo Lugones³²⁸.

En los cantares que siguen, *rosa* significa la parte más escogida y selecta de algo, la de mayor lustre y alabanza, y es la referencia para nombrar una cosa superior, como se observará a continuación:

³²⁶ Vid. *supra* mis comentarios a "Yo me estando..." (2266) y "Dentro en el vergel..." (308 B).

³²⁷ Masera (1995: 224) dice: «The intensity of a rose's smell indicates the girl's beauty and her virginity».

³²⁸ Lugones 1969: 47

105	95
Assí vida, vida, amores, vos soys rosa d'estas flores.	Lindas son rosas y flores, más lindos son mis amores.

2.4.2 Metonimia y cliché

En los dos cantarillos que vienen los vocablos *clavel* y *rosa* se usan en metonimias simples: nombrar una cosa con el nombre de otra:

1262	1408
Que el clavel y la rosa ¿cuál era más hermosa?	Esposo y esposa son clavel y rosa.

En el cantar núm. 1408 se transparenta la correspondencia metonímica de clavel-esposo y rosa-esposa.

Es interesante advertir que el término *clavel* en el cantar núm. 1262 tiene denotación femenina, mientras que en el 1408 la tiene masculina; se trata de un vocablo escaso: sólo aparece en tres poemas más de todo el *Nuevo corpus* y en género masculino (887 E, 1263 y 1997 C).

Covarrubias anota: «Las doncellas que piden para hacer rica la maya dicen este cantar:»³²⁹

³²⁹ Covarrubias 1998: s.v. *cara*. Rodrigo Caro (1884: 288) explicó: «diremos que pedir para la rica Maya es pedir para aquel tocado que los romanos llamaban *Rica*, el cual era cosa sagrada y lo usaban las flamínicas, mujeres de los flamines o sacerdotes. Era colorado, deshilado y cuadrado: hacíantlo de lana blanca, y las que lo hilaban habían de ser doncellas ingénuas.»

1280 B

Echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,
caballero.

Aquí *cara de rosa* ha devenido en cliché, es una metonimia típica de gitanos que designa a la mujer a quien se le pide dinero para la fiesta de la maya.

Sólo resta comentar el poema núm. 240, el único que relaciona el vocablo *rosa* con el tema de la *malcasada*, que se cantaba en el baile de *La boda de Foncarra*, obra atribuida a Gaspar de Aguilar. El contexto, reportado por Frenk, es clave para entender el cantar: «Y un gallardo cortesano / sacó la novia a bailar, / y así la dijo cantando»³³⁰:

240		
Lástima tengo de veros, la blanca niña, pues el cielo os ha guardado tal desdicha.		Mal lograda mocedad y sin ventura, 10 si ha de entregarse a la tierra esta hermosura.
Mal haya quien os casó con tal velado, 5 pues en él tan mal se emplean vuestros años.		¡Ay, cara de rosa! ¡Ay, niña hermosa, la desgraciada, 15 la mal lograda! ¡Viuda os vea yo a la madrugada!

El verso *la blanca niña* expresa que la *malcasada* aún es virgen, puesto que está apenas en la celebración de su boda. El término *rosa* se utiliza en una sencilla metonimia en el verso 13: ¡Ay, *cara de rosa*!, cliché que nombra la lozanía de la

muchacha; pero también pudiera sugerir que la virginidad se le trasluce en la cara, y entonces la figura sería una sinécdoque. Es evidente que en éste, como en los otros poemas de esta sección, *rosa* ha perdido su carácter simbólico.

2.5 Conclusiones

En este capítulo he configurado la familia simbólica de la rosa.

En la primera sección he analizado su principal subfamilia simbólica, caracterizada por el motivo de *cortar* o *coger la rosa*, que simboliza el momento en que la doncella traspone, desflorándose, el misterio de su sexualidad. La he desagregado en dos modalidades: coger o cortar la rosa: privilegio femenino; y la invitación masculina a coger la rosa.

La primera modalidad es la más extensa; la forman doce poemas. Se advierte que la acción de cortar o coger la rosa es una acción exclusiva de la mujer (salvo en el cantar núm. 9, donde la muchacha comparte el suceso con su amante). La voz es casi siempre femenina, con tres excepciones: los cantares núms. 9, 10 y 1529 B, en los que la voz lírica está en tercera persona.

En la segunda modalidad participan sólo dos canciones. La voz es masculina en ambas e invita a la muchacha a cortar la rosa, con la peculiaridad de que en la núm. 1997 D la voz lírica convoca a cortarla entre ambos.

En la segunda sección se presentó la subfamilia simbólica nominada *la rosa florida*. La rosa o el rosal florido simbolizan a la doncella que ya puede coger sus rosas, y a sus genitales dispuestos al amor; y connotan la inminencia de su

³³⁰ Frenk 2003: I, 198.

desfloración, pues lo implica el estado florido; es el símbolo por excelencia del amor sexual. Esta subfamilia es la segunda en importancia y la componen once canciones.

En la tercera sección aparece la subfamilia simbólica más pequeña: la rosa aromática, formada por dos canciones que expresan explícitamente el olor, aspecto poco frecuente en esta lírica. El aroma simboliza el odorífero desfloramiento y el odorífero despertar sexual de la pubescente.

En la mayoría de los casos, los motivos de la rosa se combinan con otros símbolos y motivos eróticos.

En la sección cuarta se agrupan los poemas en los que la rosa sólo es un vocablo denotativo, sin valor simbólico, utilizado para significar lo más selecto de algo, y en analogías y metonimias sencillas.

En resumen, las canciones reunidas son 33. Catorce pertenecen a la subfamilia de coger la rosa; once, a la de la rosa florida; dos, a la de la rosa aromática; y seis, a la rosa sin símbolo.

3. Los motivos de la flor

3.0 Introducción

De una amalgama particular de lo cotidiano y el imaginario colectivo, brota el simbolismo de las canciones populares medievales y renacentistas. Este imaginario colectivo (compuesto, en el nivel de las creencias, de una religiosidad cósmica (que sacraliza el universo), de la visión *realista* escolástica, de una concepción naturalista

desfloración, pues lo implica el estado florido; es el símbolo por excelencia del amor sexual. Esta subfamilia es la segunda en importancia y la componen once canciones.

En la tercera sección aparece la subfamilia simbólica más pequeña: la rosa aromática, formada por dos canciones que expresan explícitamente el olor, aspecto poco frecuente en esta lírica. El aroma simboliza el odorífero desfloramiento y el odorígeno despertar sexual de la pubescente.

En la mayoría de los casos, los motivos de la rosa se combinan con otros símbolos y motivos eróticos.

En la sección cuarta se agrupan los poemas en los que la rosa sólo es un vocablo denotativo, sin valor simbólico, utilizado para significar lo más selecto de algo, y en analogías y metonimias sencillas.

En resumen, las canciones reunidas son 33. Catorce pertenecen a la subfamilia de coger la rosa; once, a la de la rosa florida; dos, a la de la rosa aromática; y seis, a la rosa sin símbolo.

3. Los motivos de la flor

3.0 Introducción

De una amalgama particular de lo cotidiano y el imaginario colectivo, brota el simbolismo de las canciones populares medievales y renacentistas. Este imaginario colectivo (compuesto, en el nivel de las creencias, de una religiosidad cósmica (que sacraliza el universo), de la visión *realista* escolástica, de una concepción naturalista

del mundo y de la tradición cultural y simbólica proveniente, en parte, de etapas prehistóricas³³¹) se actualiza en concordancia con el ambiente natural, social y cultural; y se expresa en las ceremonias y en las manifestaciones artísticas, donde los símbolos son representación y presentación esencial del mundo.

Este fenómeno se finca, por un lado, en la cotidiana, extensa, intensa y profunda convivencia de la sociedad medieval con la naturaleza, en cuyo seno el ser humano permanece inmerso casi completamente, por lo que se reconoce en ella y se identifica con sus ciclos; y, por otro, en una representación cósmica donde todas las cosas y las palabras están entrelazadas, en redes de analogías, relaciones y correspondencias visibles y ocultas simultáneamente, en la que cada cosa y su nombre son lo mismo, y así se vinculan a otros nombres y cosas, a los que nombran y refieren tanto como a sí mismos.

Los símbolos surgen de los nombres de las cosas y de las acciones más persistentes de la cotidianidad, pues de acuerdo a sus cualidades, que implican vínculos y semejanzas, la comunidad los selecciona como designantes tanto de lo inefable que se anhela decir cuanto de lo que se quiere ocultar y expresar al mismo tiempo; pero también son la herencia de un entramado simbólico que se fue forjando desde tiempos remotos y cuyos sentidos y significaciones ya eran muy similares o idénticos desde entonces, y que así perduraron en la base ideológica de la vida social, religiosa y cultural del Medievo y el Renacimiento.

Es normal que en una sociedad todavía inmersa en la naturaleza y dependiente de ella en forma tan cabal, los vegetales, especialmente en la fase más luminosa de

³³¹ Campbell 2000: *passim*. Estos componentes tienen en común «la ley mágica por la que A es B» (*Ibidem*: 459). Eliade 1998: cap. III *passim*.

su ciclo, el florecer, y las labores de la vida a ellos vinculadas, se constituyesen en acciones y objetos simbolizadores del erotismo y la fecundidad humana.

En los símbolos, y particularmente en los florales de la antigua lírica popular, coexisten diversas visiones, escenarios y combinaciones pertenecientes a un sistema de comprensión del mundo inmerso en la magia y el encantamiento, donde lo enigmático y lo maravilloso aparecen a la vuelta de cualquier bosquecillo, fuente, camino, monte, huerta o casa: un orbe en el que la realidad invisible unifica la diversidad visible, y donde cualquiera transfiguración física o temporal es factible, pues «gracias a los símbolos, el mundo se hace transparente, susceptible de mostrar la trascendencia.»³³²

Casi siempre el simbolizante es elemental, primario, como una flor o planta cualquiera, pero la materia simbólica es compleja, pues es una amalgama fascinante de sueños íntimos y colectivos, visiones psíquicas profundas, inveterados vestigios de formas de percibir el mundo, emergencias del inconsciente personal y colectivo, creencias aceptadas y supersticiones, fantasías, ritos, pulsiones de preservación y muerte, e instintos, especialmente los sexuales, es decir, los que llevan al placer y la reproducción de la especie.

La identidad entre las fecundidades vegetal y humana es inmediata; e igualmente lo es la similitud entre la flor y la pubescente que despunta como una aurora florida; y natural es que la flor, por metonimia simbólica, sea la muchacha, y, por sinécdoque simbólica, su virginidad y sus genitales; y que la flor, asociada con

³³² Eliade 1998: 97.

otros símbolos, represente la disposición erótica o la iniciación sexual de la muchacha, y sus emociones y sentimientos amorosos.

La economía casi puramente agrícola y pecuaria del Medioevo y, por tanto, la inmersión total del ser humano en la naturaleza; la concepción *realista* del mundo, la religiosidad cósmica y la tradición simbólica milenaria tienen un nexo indestructible en la poética popular de aquellos años. Huizinga escribió:

La ecuación simbólica fundada en la comunidad de caracteres sólo tiene sentido cuando los caracteres son lo esencial de las cosas, cuando las propiedades comunes al símbolo y a lo simbolizado son concebidas realmente como esenciales³³³.

Ahora muestro cómo se produce la ecuación. La doncella y la flor tienen las mismas cualidades: son bellas, delicadas, puras y dadoras potenciales de fruto. Estas propiedades se consideran esencias comunes de ambos miembros de la ecuación simbólica, y si son esencias, entonces son «realidades» en el pensamiento *realista* medieval, y son *realidades* porque son cualidades *universales* encarnadas en la virgen y en la flor (y en muchos otros objetos del mundo), y son, por tanto, el meollo de su ser. Es decir, los universales belleza, delicadeza, pureza y fertilidad potencial son *esencias* que se manifiestan en la virgen y en la flor (y en muchas otras cosas), y, en consecuencia, ambas son realidades, realizaciones, de las *esencias universales*. Entonces no sólo la virgen y la flor, sino todas las cosas que comparten tales cualidades están en conexión, pues cada una de estas cosas es una actualización de las *esencias*, de los *universales*, que son las verdaderas realidades. Entendido lo anterior, es fácil colegir por qué la flor es símbolo de la

³³³ Huizinga 2001: 270.

muchacha virgen y comprender por qué otros simbolizantes que encarnen fidedignamente estos caracteres pueden también representarla. Lurker escribe:

El símbolo no tiene sólo función comunicativa, tiene también una función significativa. Significa algo, por cuanto que no sólo refiere al significado de otra cosa, sino que hace presente, representa su significado y, en cierto sentido, participa del mismo. De lo cual se deriva el que tampoco se pueden inventar o rechazar los símbolos sin más ni más; son algo que viene dado y que tiene sus raíces en el fondo de la experiencia colectiva humana³³⁴.

Y más adelante dice: «Entre el símbolo y lo que representa existe una conexión interna, que desemboca en una unidad esencial»³³⁵.

La unidad esencial, he dicho, está dada por las propiedades, las *realidades* comunes, evidentes, de la flor y la doncella; pero esta unidad también puede emanar de una íntima conexión entre la realidad significativa de la palabra simbolizante y el sujeto, el objeto, la cualidad o la acción real simbolizados.

Si se rastrea hasta la lengua indoeuropea la raíz de la que proviene *flor*, en su origen se encuentra el vocablo *bhel*, que significa 'brillar' y del cual derivaron, en las diversas lenguas indoeuropeas, significados como 'brillo, palidez, bala, blanco, azul, rubio, dorado'. En el griego, particularmente, devino en significados asociados con 'inflamación' y con 'fuego', y se expresó, entre otras, en el vocablo *agleia*, 'resplandor', 'belleza', como en *Aglea*, la diosa del donaire³³⁶; en latín se actualizó en significaciones vinculadas con *flagrō* (arder), *flamma* (llama), *fulgeō* (resplandecer, fúlgido, fulgor) y *fulmen* (rayo, fulminar, fulmíneo).

³³⁴ Lurker 1992: 20.

³³⁵ Lurker 1992: 21

³³⁶ Lurker 1992: 186. El autor señala dicho término como la etimología probable de *flor*.

Bhel también significa 'hinchar' (referido a objetos redondos y a la noción de masculinidad), y adquirió en diferentes lenguas indoeuropeas significados como 'olla, fecundo, absceso, burbuja, ampolla, vejiga, bola, bala', etc. En griego, originó *falo*, emblema dionisiaco de la generación. Al latín pasó como *föllis*: 'fuelle para el fuego', 'bolsa de cuero'. En español dio *fuelle*, *follar*, 'soplar con fuele'; *folgo* 'bolsa forrada de pieles'; *holgar* (*follicō*: 'jadear') 'descansar, divertirse'; *holgorio*, *huelga*, 'tiempo en que se deja el trabajo', y las variantes *juerga* y *jolgorio*.

Por último, *bhel* significa asimismo 'florecer' y produjo este verbo y los sustantivos *flor* y *hoja* en la familia indoeuropea. En griego pasó como *filón*: 'hoja'. En latín derivó como *folium*: 'hoja', y como *flōs*: 'flor'³³⁷.

En nuestra lengua, *flor* se define como: «Botón abierto en diversas hojas de varios colores, apacibles a la vista, en ordenada colocación, fragantes por lo regular al olfato, que dan los árboles y plantas en primicias y seña del fruto»³³⁸.

Fragante, 'oloroso', tomado del latín *fragrans*, participio activo de *fragrare* 'echar olor'³³⁹, cuyo origen indoeuropeo es *bhrag-ro* 'echar olor'³⁴⁰; pero *fragante* también está emparentado con *flagrar*, proveniente del latín *flagrō*, cuyos significados y derivados se han observado poco más arriba. Ambas raíces se ligan por su sentido de emanación, de irradiación de luz y olor.

El tránsito del botón al fruto es análogo en la flor y en la niña: ésta, al florecer, se vuelve turgente; sus formas se transfiguran brillantes, plenas, suscitando el deseo

³³⁷ Toda la exposición de las raíces indoeuropeas se fundamenta en Roberts y Pastor 1997: s.v. *bhel*.

³³⁸ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *flor*.

³³⁹ Corominas y Pascual 1989: s.v. *fragante*.

³⁴⁰ Roberts y Pastor 1997: s.v. *bhrag*.

ardiente en la muchacha misma y en quien la contempla; irradia luz y aromas; inflama la masculinidad; aunque todavía intocada, ha entrado en el tiempo del desfloramiento y el gozo sexual; ya es potencialmente fructífera.

En el nivel simbólico, la identidad entre el ser y/o el acontecer simbolizado y la realidad lingüística del simbolizante está más allá de la apariencia, hunde sus raíces en la historia del hombre y en la historia de sus lenguas, en los sentidos prístinos de las palabras y su íntima relación con lo nombrado; vínculos opacados en la evolución lingüística, pero que, permanentes en el inconsciente colectivo, emergen en el pensamiento simbólico revelando la sustancial identificación de la expresión simbólica con el objeto y, aún más, la transubstanciación entre simbolizante y simbolizado. En este mismo sentido, Lurker escribe:

La esencia del símbolo descansa en el común encuentro, en el ensamblaje (*ymballein*) de imagen y de lo que en la imagen está representado; entre una y otro existe una conexión intrínseca.

En tanto que compuesto, el símbolo está en el punto de intersección de dos planos del ser. Mas, justo por ese su carácter de punto de intersección no es sólo un signo que señala (de un plano al otro), sino que también participa de ambos: en lo externo revela una realidad interna, en lo corporal, una realidad espiritual, en lo visible, lo invisible. A través de ese trascender, de ese encaramarse a otro plano ontológico, el símbolo escapa a un pensamiento meramente conceptual, en su hondura no se deja clasificar únicamente con la *ratio*; como tampoco lo produce en exclusiva el intelecto; la inspiración, la intuición y la imaginación son factores constitutivos que no deben subestimarse. Cuando se trata de experiencias, conocimientos, etc., que superan nuestro mundo perceptible por los sentidos, se echa de ver la limitación (...) de [las] posibilidades lingüístico-conceptuales, mientras que la imagen cargada de significado, el símbolo (o imagen con sentido), puede indicar toda una serie de ideas con una densidad que de otro modo no será alcanzable³⁴¹.

³⁴¹ Lurker 1992: 21

Ahora es claro que la aparición de las flores como símbolos no es casual (aunque la elección singular pueda ser convencional), sino que obedece a que comparten esencialmente las cualidades de las adolescentes que han de representar y presentar, pues el simbolizante participa de la realidad de aquello cuyo símbolo es. Entonces, nada más natural que los vegetales, en cuyo ciclo se observa año tras año el milagro de la fertilidad (todo se fecunda, germina, crece, florece, fructifica o muda, muere y renace), derivaran en símbolos del erotismo y la fecundidad humana; y que, dentro de ellos, los predilectos fueran los motivos floridos, por corresponder a la índole pubescente y fúlgida de las protagonistas de la lírica amorosa que canta, de modo predominante, sea con pudor juguetón o gracioso descaro, la liviandad festiva y el goce de los juegos iniciáticos de la sexualidad y la procreación de las y los jóvenes de aquellos tiempos.

Pero, puesto que los símbolos florales son connotativos, como todos, ciertas flores y plantas, en algunas ocasiones, simbolizan la parte varonil de la relación sensual y fecundante.

Las flores, pues, forman la familia simbólica más numerosa de nuestra lírica, y se relacionan con distintos motivos, que originan diversas subfamilias simbólicas. Empezaré con la de coger o cortar las flores.

3.1 Coger o cortar las flores

La significación de este motivo es idéntica a la de coger o cortar la rosa: la iniciación sexual de la doncella; la disposición o preparación de la muchacha para el amor; o,

de modo más general, el encuentro erótico de los amantes. Esta subfamilia se divide en dos modalidades.

3.1.1 Coger la flor: acción femenina

Al igual que en la subfamilia correspondiente de la rosa, coger la flor es un privilegio femenino, raramente compartido; pero en este caso las muchachas también cogen flores masculinas y voces y situaciones son más variadas.

Comenzaré con el corte de flores realizado en las fiestas florales del solsticio de verano, celebradas en torno al día de san Juan, en las que se acostumbraba recolectar o coger la verbena durante las madrugadas como continuación de las veladas festivas (de ahí que se llamara *verbena* a las veladas de san Juan y por derivación se aplicara el término a cualquier fiesta), entonces era el momento y ocasión de los encuentros amorosos, por lo que la frase *coger la verbena* connotaba cópula; de donde coger cualquier flor pasó a significar lo mismo y dio origen al motivo de coger la flor como sinónimo habitual de encuentro sexual.

Puesto que la verbena era la planta más utilizada para manufacturar los ramos y guirnaldas (con que se adornaban las muchachas y las puertas durante estas celebraciones), y esta tarea implica doblar las varas, la planta tomó su nombre del latín *verber*, 'vara', y de la raíz indoeuropea *werb*: 'doblar'. De aquí que desde la antigüedad preclásica se le llamara *verbena* a cada uno de los ramos de verbena, laurel, olivo o mirto que ceñían los sacerdotes paganos durante la celebración de los rituales de la fertilidad³⁴². Al final, en nuestra lengua, el término *verbena* se hizo nombre exclusivo de esta planta, llamada también *hierba sagrada*, entre los celtas,

por sus propiedades medicinales³⁴³ y afrodisíacas³⁴⁴, que para estos efectos debía colectarse de madrugada. Es decir, la antigua tradición mágica-religiosa, y sus cualidades intrínsecas, entre ellas su atractivo y múltiple colorido, la hicieron persistir en los rituales del solsticio de verano.

La verbena, tan esencialmente vinculada a estas festividades de la fertilidad, se convirtió así en símbolo de la mujer y su sexualidad, de la fecundidad y la renovación vital y amorosa.

El prestigio mágico-amoroso de la verbena es tal, que De Gubernatis reportaba a fines del siglo XIX que aún en ciertas regiones se «cree que frotándose la palma de la mano, cuando el sol se pone, se está seguro de ser amado por la persona cuya mano se toque luego.»³⁴⁵

He aquí las canciones:

522 A Que no cogeré yo verbena la mañana de Sant Juan, pues mis amores se van.	1244 Vamos a coger verbena, poleo con yervabuena.
---	---

En el cantar núm. 522 A el no coger verbena es un lamento de abandono, pues la muchacha no gozará de amor ni placer, ya que su novio o amante parte y no sabemos por qué. Sólo queda la tristeza negadora de todo lo que significa la fiesta del patrono de la fertilidad y de cuanto simboliza la verbena.

³⁴² Roberts y Pastor 1997: s.v. *verb.*

³⁴³ DRAE 1986: s.v. *verbena*.

³⁴⁴ Jammes y Mir 1993: s.v. *verbena*.

³⁴⁵ De Gubernatis 2003: s.v. *verbena*.

El cantarillo núm. 1244, en cambio, es celebratorio. La verbena recolectada en la alborada simboliza al acto de hacer el amor; el poleo se encuentra en las orillas de los arroyos y en lugares húmedos, y es también símbolo de la mujer y la fertilidad; la hierbabuena se consideraba afrodisíaca y representaba, a veces, como en este caso, al hombre o sus genitales³⁴⁶.

En la núm. 1245 se evidencia que las canciones de tréboles también están relacionadas con las fiestas de san Juan³⁴⁷. «El trébol pertenece al mismo grupo de “plantas que crecen en tierra húmeda” y que simbolizan la «abundancia, sobre todo, de la realización erótica”»³⁴⁸. El trébol es un antiguo símbolo de masculinidad cuya recolección durante la madrugada de san Juan, como la de la verbena, implicaba la actividad erótica de los amantes recolectores³⁴⁹. El trébol es un símbolo ambivalente: aquí es masculino³⁵⁰, pero en otras canciones es femenino. La invitación en el poema es alegre y perentoria: el trébol florido tiene urgencia de ser cogido por las muchachas.

También en la canción núm. 1263 son las únicas del repertorio conocido en las que la simbolización del encuentro amoroso se representa por una flor masculina cortada por la mujer:

³⁴⁶ Masera 1995: 194.

³⁴⁷ Torner 1966: 19-22.

³⁴⁸ Danckert 1976: III, 882, *apud* Frenk 1998: 174.

³⁴⁹ Cummins 1977: 68.

³⁵⁰ Alzieu *et al* 2000: 87, 1 y *passim*; 137, n.v. 18. Reportan sólo las connotaciones masculinas.

<p>1245</p> <p>A coger el trévol, damas, la mañana de San Joan, a coger el trévol, damas, que después no avrá lugar.</p>	<p>1263</p> <p>En clavell, sí m'ajut Déu, tan velles olors aveu!</p> <p>En clavell vert y florit, ma señora us á collit. Tan velles olors haveu! 5</p> <p>En clavell vert y granat ma señora us ha [s]jegat. Tan velles olors haveu!</p>
--	---

En esta canción catalana *don clavel* es símbolo de los genitales masculinos. Es pertinente recordar que *clavel* es diminutivo de *clavo*, la especia aromática, y que aquél recibió tal nombre debido al parecido de su fragancia con éste³⁵¹. A su vez, la especia se nominó así por su similitud figurativa con la pieza artificial de madera o hierro de igual nombre, cuya forma fue identificada fácilmente con el pene³⁵².

En esta exclusiva y encantadora canción se narra en primera persona el momento en que un muchacho abandona el celibato, y cuyo corte de su clavel enamorado exhala los bellos olores que simbolizan el desfloramiento, en este caso masculino³⁵³, y el encuentro amoroso.

Esta unión simbólica de olor y coger flores, que «intensifica el erotismo»³⁵⁴, está así mismo en la canción siguiente:

³⁵¹ Covarrubias 1998: s.v. *clavo*.

³⁵² Alzieu *et al* 2000: 29, 12; 82, 18.

³⁵³ Masera (1995: 225), al comentar este mismo poema, dice: «The smell of the carnation picked by the girl is celebrated by the man with the use of 'segat'». También apunta que la identidad «carnation or lily / male is widespread in love songs in Castile and Portugal» (*idem*: 222).

³⁵⁴ Masera 2001:99. Antes había escrito (1995: 224): «The eroticism of flowers is such that their smell is also permeated by sensual symbolism.»

422

Tomá flores, mis amores,
pues sois amigo de olores.

Aquí, la muchacha invita a su amante a coger con ella sus flores y a disfrutar juntos el aroma de su desfloración.

En la cancioncilla núm. 1273 la *flor de mayo* simboliza a cualesquiera de las doncellas que en las fiestas de la *maya* esperan trasponer el misterio de su sexualidad; aun cuando la voz parece ambigua, yo la siento femenina y plena de coquetería, y esto se debe a que suena como un autoelogio³⁵⁵:

1273

Esta flor de mayo
¿quién la cogerá?

En la canción núm. 319, el color rojo de las amapolas se asocia al símbolo *fuego*, cuya significación sexual «está universalmente ligada a la primera técnica de obtención del fuego por frotamiento, en vaivén, imagen del acto sexual»³⁵⁶, de allí que el fuego posea connotaciones fálicas en las canciones folklónicas europeas y, por derivación, los objetos fogosos como lámparas, candiles, velas, etc.; por ello también el color rojo se asocia a la pasión sexual³⁵⁷. La imagen floral aquí se relaciona con el verbo *perder*, que tenía las connotaciones de apartarse para hacer

³⁵⁵ El *autoelogio* es definido por Masera (2001: 78-81) como una marca contextual tópica. Quizá la muchacha invita al varón a coger con ella su flor en una especie de sinécdoque simbólica.

³⁵⁶ Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *fuego*.

³⁵⁷ Cirlot 2001: s.v. *fuego*.

el amor y de aludir al coito mismo³⁵⁸; por tanto, perderse cogiendo amapolas implica la gozosa iniciación sexual; luego, por medio de una bella hipálage, la muchacha expresa cuán querido (= caro)³⁵⁹ fue el suceso para ella:

319

A coxer amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí!

El romero es un símbolo pleno de erotismo. Su nombre proviene del latín *ros*, *roris*, 'rocío' y *mero*, 'mar', y significa *rosmarino*, es decir, 'rocío marino'³⁶⁰, porque se carga de rocío durante las madrugadas; el *rocío* es símbolo de fecundación; el romero suma, así, las propiedades de fertilidad de la vegetación y del agua, y por eso es un símbolo de lo femenino y la sexualidad. Por estar tan cargada de rocío y por atribuírsele virtudes mágicas, salutíferas y amorosas, era planta selecta para ser cortada y rociarse con ella durante las madrugadas de San Juan, antes del alba. Este ritual se fundaba en la superstición de que el rocío y las «hierbas pierden sus virtudes mágicas precisamente a los primeros rayos del sol»³⁶¹, y contribuyó a identificar el romero con los juegos eróticos aparejados con el rito. Su naturaleza, en conjunto, lo hizo un simbolizante idóneo de la niña enamorada y de su sexualidad:

³⁵⁸ Alzieu *et al* 2000: 99, 47 y n. 30; 144, 145-6.

³⁵⁹ «Caro, quando significa la cosa que se ama mucho, viene del nombre latino *charus*, *a*, *m*, cosa amada, *et carus*, *a*, *m*, y porque lo precioso, apetecible y amable, suele venderse por mucho precio, venimos a llamar caro [lo] que está muy subido de precio» (Covarrubias 1998: s.v. *caro*).

³⁶⁰ Roberts y Pastor 1997: s.v. *ers-*, *mari-*. Corominas y Pascual 1986: s.v. *romero*.

³⁶¹ Morales Blouin 1981: 249.

2276 A

Romerito florido
coge la niña,
y el amor de sus ojos
flechas cogía.

Su aspecto simbolizante de encuentro sexual se refuerza por el hecho de que el romero crece en los alrededores y claros de los encinares³⁶², a cuya sombra se refugiaban los amantes³⁶³ después del corte de la planta. La imagen amorosa del primer dístico deviene más elocuente y clara con la figura paralelística del dístico subseyyente en la que el amor imita a la niña, y hace aljaba de sus ojos. Esta *seguidilla* combina la imagen netamente popular del primer dístico con la imagen de la lírica culta del segundo, cuyos típicos juegos de palabras también se ven en las otras dos seguidillas semicultas que comentaré después de la canción que sigue.

Cabe escribir también que por sus propiedades medicinales y estimulantes el romero se asociaba al bienestar; y por su aroma y sabor deliciosos, sus cualidades culinarias y sus delicadas flores azules se le identificaba con el gozo y la belleza. Por ello en el cantarcillo núm. 1185 la voz de la pregonera parece atender la gran demanda de la planta³⁶⁴:

³⁶² Ceballos *et al* 1980: 282.

³⁶³ Ya en la cultura canaanita, mucho antes de la invasión hebrea, las encinas eran árboles sagrados, a cuya sombra las hieródulas hacían el amor con hierofantes y creyentes, ceremonia hierogámica que está en el origen de la *sombra* como lugar de encuentro amoroso (Vid Frazer 2004: 433-451).

³⁶⁴ Aunque a primera vista la voz de la canción parece ambigua, la marca contextual simbólica "coger flores" la identifica como femenina (Maserá 2001: 95-99); además, una marca contextual tópica de la femineidad de la voz es el autoelogio (Maserá 2001: 78-81), y esta canción bien puede serlo.

1185

¿Si queréys comprar romero
de lo granado y florido?,
qu'aun agora lo he cogido.

Pero, en el plano simbólico, quizá ella sólo pregone que ha dejado de ser una niña y ya está aderezada para el amor, comparándose con la atractiva planta, pues «de las virtudes del romero / se puede escribir un libro entero»³⁶⁵.

De la perdurable predilección material y simbólica por el romero, dan cuenta estos versos de Juan Ramón Jiménez:

«Vámonos al campo por romero,
vámonos, vámonos,
por romero y por amor...»³⁶⁶

En el poema núm. 2275 se asocian los símbolos *coger flores y vega del río*, con la peculiaridad de que éste posee nombre propio: Tormes, el afluente más caudaloso del Duero por su ribera izquierda³⁶⁷. Recuérdese que la ribera del río es lugar de reunión de los amantes³⁶⁸, y que puede, además, simbolizar al amante y su pasión³⁶⁹, como parece ocurrir en esta fértil cuarteta y en sus caudales de amor:

³⁶⁵ Ceballos *et al* 1980: 282. Covarrubias (1998: s.v. *romero*) decía: «sus virtudes no están todas descubiertas porque dicen ser innumerables».

³⁶⁶ Jiménez 2000: 104.

³⁶⁷ *Diccionario Enciclopédico* 1995: s.v. *Tormes*.

³⁶⁸ Morales Blouin 1981: *passim*; Olinger 1985: 65; Frenk 1998: 176; Masera 1995: 165-168.

³⁶⁹ Deyermond 1979-80: 278; Masera 1995: 161.

<p>2275</p> <p>Fertiliza tu vega, dichoso Tormes, porque viene mi niña cogiendo flores.</p>	<p>2276 B</p> <p>Manojitos de hinojo coge la niña, y sus ojos manojos de flechas tiran.</p>
---	---

En la canción núm. 2276 B aparece el *hinojo*, cuyo contenido simbólico se hace palmario en su descripción:

Planta, cuya raíz es derecha y blanca: su tallo es alto, derecho, redondo, esponjoso y dentro con una medula blanca, y tiene algunos nudos. Sus hojas son menudas y largas, de un verde oscuro, con un sabor dulce y un olor agradable, y al fin echa una flor como biznaga, donde da la semilla, que son unos granos poco más que de mostaza³⁷⁰.

La semejanza del simbolizante con el simbolizado, el falo, salta a la vista. La niña enamorada coge la flor masculina: es un encuentro amoroso.

En la canción núm. 55 se une el motivo del florecimiento con el motivo de coger o cortar la flor. El hermoso cantar refiere cómo la entrega de la flor de la dama, su doncellez, hace florecer a su amante; los ramos simbolizan la inmortalidad y la fidelidad amorosas³⁷¹. Masera señala que la rama florida es símbolo de amor³⁷²:

³⁷⁰ *Diccionario de Autoridades*: s.v. *hinojo*. Además, en latín, 'hinojo' se dice *feniculum* y, en italiano, *finocchio*, que se asocia a lo abundante y fecundo, por esto, en la Toscana, se le atribuye un «significado infame», según términos de De Gubernatis, seguramente sexual y específicamente fálico (De Gubernatis 2003: s. v. *hinojo*). Para las etimologías latina e italiana: Pimentel 2002: s. vv. *feniculum*, *fenum*; Colonna 2001: s. vv. *finocchio*, *fièno*, *fecóndo*. Otra vertiente de su significación simbólica la daba otro hecho de contigüidad venérea: desde tiempos antiguos se lo apreciaba como un disipador de las molestias menstruales y limpiador de la orina y, quizá, del semen (De Gubernatis 2003: s. v. *hinojo*).

³⁷¹ Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *rama de oro*; Pérez-Rioja 1997: s.v. *rama de flores*.

³⁷² Masera 1995: 183.

<p>55</p> <p>Una dama me diera una flor, toméla y sembréla en mi coraçón: d'ella me salieran mil ramos de amor.</p>	<p>955</p> <p>¡Ay, miña mai!, passaime no rio, que se levam as agoas os lirios.</p>
---	---

En el cantar núm. 955 el acto de cortar los lirios está implícito, pues sólo un lirio cortado puede ser llevado por las aguas; el lirio, como la rosa, indicaba pureza, inocencia y doncellez³⁷³. Aquí se unen dos símbolos del desfloramiento: la flor cortada y el suceso de que la flor es llevada por el agua: la flor es poseída por el río de la fecundidad, también simbolizador del amante y su pasión³⁷⁴. Además, *pasar el río* y *mojarse* simbolizan el paso de la virginidad a la madurez sexual³⁷⁵.

En la canción núm. 1997 C aparecen dos símbolos masculinos: el clavel y la clavellina; en apariencia, cortados por las muchachas, puesto que en sus manos están. Tal como lo he mostrado en otros símbolos, la estampa de la clavellina, a pesar de su nombre femenino, fue decisiva para erigirla en simbolizante masculino. Debido a que es una planta xerofítica tiene hojas aciculares, es decir, de figura de aguja; sus «flores están dotadas de un largo tubo calicino, en el fondo del cual se encuentra el néctar», y sus semillas aladas son «fácilmente diseminadas por el viento»³⁷⁶. Esta imagen, desde luego, derivó en símbolo fálico:

³⁷³ Chevalier y Gheerbrant: s.vv. *lirio* y *loto*; Reckert 2001: 205-7.

³⁷⁴ Deyermond 1979-80: 278; Masera 1995: 152, 159, 161.

³⁷⁵ Morales Blouin 1981: 72, 75; De Lope 1985: 255; Masera 1995: 150; Alzieu *et al* 2000: 56, 26; 133, 125, 10; 140, 14 y n.; 143, 3; Frenk 1998: 176

³⁷⁶ Ceballos *et al* 1980: s.v. *clavellinas*. Corominas y Pascual (1987: s.v. *clavo*) escriben: «*Clavellina* 'clavel de flores sencillas' (...), del catalán *clavellina* 'planta del clavel'», de donde también su parentesco simbólico. Sin embargo, también es un símbolo polisémico y podía asimismo representar el polo femenino, como en la canción núm. 1256 (*vid. Infra*).

1997 C

Bien sabe la rrosa
en ké mano posa;
el klavel,
en la mano de Isabel,
i la klavellina,
en la de katalina.

Y ahora dos canciones contenidas en obras de poetas cultos, pero en las que se «emplean símbolos arcaicos»³⁷⁷, como son los motivos de espigaderas y segadoras:

1101	1103
Ésta sí que se lleva la gala de las que espigaderas son, ésta sí que se lleva la gala, que las otras que espigan non.	¡Oh, cuán bien segado habéis, la segaderuela! ¡Segad paso, no os cortéis, que la hoz es nueva!

La espiga es un símbolo fálico, deriva su carácter de su figura y significados: es una inflorescencia cuyas flores están sentadas a lo largo de un eje; es la púa de un injerto; es un clavo pequeño de hierro y sin cabeza; es una forma de llamarle al badajo de la campana³⁷⁸; además, el trabajo de espigar era propio de las campesinas medievales, quienes recogían las espigas caídas en la siega. Segar y espigar, como todos los trabajos rítmicos, se identificaban con la actividad sexual; y las herramientas filosas, como la hoz, eran arcaicos símbolos fálicos³⁷⁹. Con los elementos dados, deviene claro el sentido de las canciones. La núm. 1101 aparece

³⁷⁷ Frenk 1978: 133.

³⁷⁸ DRAE 1984: s.v. *espiga*.

³⁷⁹ Salomon 1965: 599-616; Combet 1969: 248; Adams 1982: 24; Masera 1995: 91, 105-7, 115, 301.

en la obra de Tirso de Molina *La mejor espigadera* III, cantada y bailada por pastores, y la núm. 1103 en *Los Benavides* III de Lope de Vega, cantada por segadores³⁸⁰.

El mismo motivo, mas en una cancioncilla que supura rencor:

640

Falsa m'es la [e]spigaderuela,
falsa m'es y llena de mal.

Aunque la cancioncilla núm. 2153 aparenta ser una rima de niños, yo la siento cargada de alusiones sexuales. Pareciera moverse en dos planos: uno infantil y denotativo, y otro simbólico, connotativo. Hay que recordar que la «asociación del limón con el amor es constante en los cantares hispánicos»³⁸¹, y lo que al respecto escribe Morales Blouin:

los limones (...) como toda fruta cítrica se consideraban afrodisiacos. Eran parte de los juegos de amor en las celebraciones primaverales, y por su forma siempre se han prestado a comparaciones con los órganos sexuales masculinos y con los pechos de doncella³⁸².

Por otra parte, hay que traer a la memoria las connotaciones amorosas y sexuales de la *ramas*³⁸³; considerar que *llevar la flor* equivale a cogerla, y que la *paloma* representa a la muchacha en los viejos estribillos³⁸⁴. Por lo aducido, la *rima*, en el plano simbólico, narra también un encuentro sexual:

³⁸⁰ Frenk 2003: 755-6.

³⁸¹ Devoto 1974: 426.

³⁸² Morales Blouin 1981: 202.

³⁸³ Vid. *supra* comentarios sobre la canción "Una dama me diera una flor" (55).

³⁸⁴ Masera 1995: 255.

2153

Bolava la palomita
por encima del verde limón,
con las alas aparta las ramas,
con el pico lleva la flor.

3.1.2 Coger la flor: ¿acción masculina?

En este apartado asimilé a «coger la flor» canciones en las que los verbos de la acción simbólica (*arrancar, segar, trillar*) se asemejan en su connotación de encuentro erótico al término *coger*, aunque en lo demás difieren, empezando porque aquéllos denotan exclusivamente actos masculinos, en tanto que *coger* está reservado a la actuación femenina (a veces compartida con el varón) en la lírica tradicional. Así, pues, el símil es restringido, pero me permite agrupar una canción, en la que el verbo *coger* está excepcionalmente en boca masculina, con otras de voz varonil que implican el acto de cortar la flor o la planta entera, pero en el sentido de tomar la virginidad de la muchacha o, más simplemente, de encontrarse sexualmente con una mujer.

En los cantares subsejentes, excepto en el primero, donde la *flor* es explícita, siempre se la evoca elípticamente mencionando cualquier vegetal.

Empiezo con un breve madrigal de Vila, en el que se contrasta la pureza de las flores del risco con las del valle:

El valle es generalmente un símbolo femenino³⁸⁵ y, de modo más específico, representa el pubis y la vulva de la mujer³⁸⁶; asimismo, alude a un paraje amoroso.

³⁸⁵ Danckert 1976: I, 369-389; IV, 1398, *apud* Frenk 1998: 171.

³⁸⁶ Alzieu *et al* 2000: 92, n.v. 98; Alln 1991a: núm. 32 y 295.

El risco, como la peña, es también símbolo y escenario del acto sexual mismo³⁸⁷; pero el risco es escarpado y difícil de andar por él, inaccesible e inmaculado como la mujer a quien representa en esta canción. El de la voz aspira a cortar flores virginales:

860

No cogeré flores del valle,
sino del risco do n[o] andó nadie,
porqu' aunque tarde, siempre las halle.

Esta canción muestra cómo un símbolo popular, característico de la voz femenina³⁸⁸, es adoptado por un poeta culto que pretende conservar la simbólica tradicional, que, sin embargo, es alterada por el cambio en el género de la voz.

Con sus flores blancas y su aroma delicioso aparece el tomillo³⁸⁹ en el cantar núm. 1106; la planta simboliza a la mujer y más específicamente su virginidad; el verbo *arrancar* implica los actos de coger y cortar; el verso *tan malo de arrancar*, relata lo difícil que es cogerla, quizá por la resistencia de la doncella al encuentro amoroso:

³⁸⁷ Antwerp 1978-9: 8.

³⁸⁸ Masera (2001: 99n26) dice que en esta cancioncilla «el significado se ha oscurecido y no es claro si la voz es femenina o masculina».

³⁸⁹ Su aprecio real y simbólico es antiquísimo. En la leyenda zoroástrica de la creación de la vida a partir del "Buey Creado Único", el tomillo brotó del centro del corazón del sacro animal (Campbell 1999: 229).

1106 ¡Qué tomillexo, qué tomillar! ¡Qué tomillexo tan malo de arrancar!	1107 Segaría yo el juncar, menudico y a vagar.
---	--

La interpretación se corrobora, en la sección de *Supervivencias* de la misma canción, por medio de otras coplas: «"¡Ay, qué tomillito, / ay, qué tomillar! / ¡Ah, qué suavecito (ay, qué tiernecito) / que está de arrancar!"; y "¡Oh, qué tomillito, / oh, qué tomillar! / Ya está verdecido, / ya se pue cortar".»³⁹⁰

En la cancioncilla núm. 1107 aparece el símbolo del juncar; los juncos simbolizan plenitud erótica, abundancia, fertilidad, pues crecen lujuriosamente en los terrenos húmedos, en las riberas de los cuerpos de agua; su erotismo también emana de que eran utilizados para hacer el lecho de amor de los amantes; suelen ser símbolo femenino. Además, el adjetivo *menudico* casi siempre implica amor³⁹¹, y el verbo *vagar* equivale a *holgar* y *divertirse*³⁹², verbos asociados también a hacer el amor, tal como *segar*³⁹³.

La cancioncilla núm. 1105 se encuentra en una *ensalada* intitulada *La fiesta regozijada*; su brevedad está cargada de simbolismo, y por la sección de *Contextos* de la misma canción sabemos que iba precedida del texto siguiente: «(Y) [a] su querida abraçando, / començó a decir cantando / a quien le entiende³⁹⁴»:

³⁹⁰ Apud Frenk 2003: núm. 1106.

³⁹¹ Frenk 1998: 173-174; Masera 1995: 187-190.

³⁹² Para *holgar* en el sentido de fornicio, ver Alzieu *et al*: 39, 14; 89, 12; 89, n.v. 19; 143, 3.

³⁹³ Masera (1995: 105) afirma que *segar* y *trillar* o *desgranar* simbolizan intercambio sexual.

³⁹⁴ Apud Frenk 2003: I, 757.

Este pradico verde
trillémosle y hollémosle.

El prado es una forma elíptica de lo florido, pues es una «tierra muy húmeda o de regadío, en la cual se deja crecer o se siembra la hierba para pasto de los ganados»³⁹⁵ y se le «llama también al sitio ameno adornado de árboles, que suele estar cerca de las Ciudades»³⁹⁶. En la frase *pradico verde*, los dos sustantivos en aposición refuerzan el sentido de la fertilidad, lo húmedo, lo acogedor, y simbolizan los genitales femeninos³⁹⁷; las acciones masculinas de trillarle y hollarle simbolizan la penetración del pene, la cópula³⁹⁸.

3.2 El universo florido

Esta sección se forma tanto por las canciones que aluden o evocan de modos genéricos la flor, como por las que la mencionan con sus nombres propios. Se subdivide en varios apartados con sus correspondientes subfamilias simbólicas, a saber: la flor genérica y lo florido; los nombres de la flor; la flor aromática; guirnaldas y ramos; lo florido y lo verde; y la flor y la espina.

³⁹⁵ DRAE 1986: s.v. *prado*.

³⁹⁶ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *prado*.

³⁹⁷ Frenk (1998: 173-4) apunta: «La grama y las hierbas están muy asociadas a las plantas de pantano», en cuanto a su humedad característica y su arcaico simbolismo erótico. Por su parte, Olinger (1985: 106) escribe: «The 'pradico' with horizontal dimensions, correspond to the virgin». Alzieu *et al* 2000: 29, 6; 90, 55 reportan *prado* como símbolo de vagina.

³⁹⁸ Olinger 1985: 106; y *vid supra* comentarios y notas correspondientes a los cantares 1101, 1103.

Es menester advertir que muchas veces se invoca a la flor con el nombre de la planta, en cuya presencia está implícita; y que en ocasiones se alude o invoca la *flor* o lo *florido* a través de figuras retóricas como la sinécdoque o la metonimia.

3.2.1 La flor genérica y lo florido

Esta primer subfamilia simbólica agrupa las canciones de la *flor genérica* y lo *florido*, y las que los evocan con las sinécdoques *huerta*, *vergel* y *campo*; cada uno de estos vocablos simboliza a la muchacha o sus genitales o el paraje de la reunión amorosa. El florecimiento simboliza la madurez para el amor sexual, o la cópula; y también la virginidad, el cortejo, el matrimonio y la fertilidad.

Se abre con las cancioncitas que solían entonarse durante las fiestas florales de san Juan y la *maya*, que todavía en el siglo XV coincidían en el mes de mayo. En todas ellas, los motivos del florecimiento y la flor, operan como símbolos heterogéneos, pues, a la vez, mencionan denotativamente al objeto y representan a la muchacha.

En mayo florecen las flores por el clima; y las muchachas, por los amores, y por ambas mayo florece: tiempo de celebración, cortejo y encuentro amoroso.

Los cantares hablan por sí mismos:

<p>1241</p> <p>La mañana de San Juan las flores florecerán</p> <p>1270 B</p> <p>Entra mayo y sale abril: ¡tan garridico le vi venir!</p> <p>Entra mayo con sus flores, sale abril con sus amores, y los dulces amadores comiençen a bien servir.</p>	<p>1269</p> <p>¡O, qué lindo que va el año: llovias al abril y flores a mayo!</p> <p>1274</p> <p>Venga enhorabuena la flor de mayo, venga enhorabuena la más linda flor.</p> <p>2309</p> <p>Mañanitas floridas del mes de mayo, despertad a mi niña, no duerma tanto.</p>
--	---

Mas caben algunos comentarios.

En la núm. 1241, se usa la prosopopeya: las muchachas florecerán en sus encuentros amorosos. Y se vuelve a utilizar en el estribillo de la núm. 1270 B: *mayo* personifica a las muchachas; la expresión de su último verso, *a bien servir*, significa *cortejar*. En las núms. 1269 y 1274 el recurso se repite. En la núm. 2309, vía hipálage, el adjetivo se traslada de la flor y la muchacha a las "mañanitas", y éstas, vía metagoge, despertarán al amor a la virgen aletargada.

Quizá la niña de este último cantar sea la que después aparecerá en la copla núm. 2267: la virgen, *la blanca niña*, va a sus nupcias, por eso *llena va de flores*, símbolo del ritual esponsalicio y de la disposición al himeneo de la novia.

2267

Llena va de flores
la blanca niña,
llena va de flores,
Dios la vendiga.

La canción núm. 86 es probable que se entonara también durante los festejos de la *maya* o de San Juan. Quizás las serranas danzaran en torno al *árbol de mayo*³⁹⁹ o alrededor de las hogueras de la noche de San Juan, despertando la vehemencia de los muchachos. La cadencia del baile y el entusiasmo de los enamorados se recoge en el ritmo dactílico del estribillo, que en la glosa se combina con trocaicos y con un acento constante en la quinta sílaba, lo que plasma la exultación de los y las jóvenes:

86	
¡Hávalas, hávalas, hala, hava la frol y la gala!	cantar y baxlare, y entre todas ellas, mi linda zagala. ¡Hava la frol y la gala!
Allá arriba, arriba, junto a mi llogare viera yo serranas	5

El primer verso pareciera una locución interjectiva; pero, maravillosamente, es un grito con significación denotativa⁴⁰⁰ y acústica ligada a la simbólica del segundo verso, *la frol* y *la gala*, que representan a la sobresaliente *zagala*. A la cabeza del villancico puede aplicarse lo dicho por Dorra:

³⁹⁹ Caro Baroja (1974: 345) escribe: «En muchos pueblos de España todavía el punto de reunión, el lugar donde se celebran los festejos, suele ser una plaza o un pradillo en medio del cual está un árbol copudo y frondoso a cuyo alrededor se baila, se juega, etc.»

⁴⁰⁰ *Hávalas* proviene del catalán y significa "míralas". (Frenk1994: núm. 438).

La palabra es esta cosa que da indicio del sentido y al mismo tiempo lo oscurece, que tiene una interioridad de significado y sólo se entrega en su superficie significativa, en la materialidad de su sonido⁴⁰¹.

Y a toda la canción, lo revelado por Frenk: «En estos cantarcillos los sonidos de las palabras parecen formar cadenas y constelaciones, como ocurre con los símbolos»⁴⁰².

En el cantarcillo núm. 310 se aúnan el motivo del nacimiento de las flores de amor y el símbolo erótico del río. La radiante corriente ronronea en las riberas del río del primer verso y suavemente se diluye como eco en las *eres* del segundo: el torrente pasional se transfigura instantáneamente en el delicado florecimiento del encuentro amoroso.

310

Rribericas del rrío, madre,
flores d'amor nasçen.

La cancioncilla núm. 34, además de ser un simple símil, habla simbólicamente de las muchachas que florecen haciendo el amor:

⁴⁰¹ Dorra 1997: 72.

⁴⁰² Frenk 1998: 165.

<p>34</p> <p>En el campo nacen flores, y en el alma, los amores.</p>	<p>35</p> <p>Aunque el campo se ve florido con la blanca y la roja flor, más florido se ve quien ama con las flores del amor.</p>
--	---

En la canción núm. 35 la imagen creada por los dos primeros versos aprehende naturalistamente la estación de las flores; luego, en el segundo dístico, se repite el vocablo "florido", pero calificando, esta vez, en certera hipálage, al amante, concibiendo, así, una prístina metáfora que funde amor y flores.

Pero si esta cancioncilla estuviera inscrita en el pensamiento tradicional, en el que la naturaleza jamás es únicamente 'natural'⁴⁰³, entonces el «campo florido» (similar en esta simbólica al prado, al valle y al vergel)⁴⁰⁴ podría simbolizar a la joven dispuesta al amor; en el primer dístico se estaría captando el tránsito de la doncellez (simbolizada por la flor blanca) a la iniciación sexual (simbolizada por la flor roja). Luego, por obra del amor, la epanadiplosis y la hipálage, la muchacha contagia de la condición florida a su amante. Así asistimos al estado de gracia amorosa de la pareja, mientras que en la versión no simbólica sólo vemos a un lindo enamorado en primavera.

En la canción núm.182 B la escena de la pareja de ánades que duermen en el campo de flores simboliza la unión sexual de los amantes; la muchacha de la voz sufre porque ella y su amante ya no se encuentran gozosamente como en el pasado; ya no duermen en lo florido, por eso pena. Estas aves palustres se asociaban con la

⁴⁰³ Frenk 1998: 162; Eliade 1998: 87.

fertilidad, el placer y la alegría de la pareja⁴⁰⁵, y su graznido era voz de amor, lo que explica que despierten, por contraste, la saudade en la muchacha:

<p>182 B</p> <p>Dos ánades, madre, que van por aquí mal penan a mí.</p>	<p>Dos ánades, madre, del cuer[po gentil] al campo de flores yvan a dormir. Mal penan a mí.</p> <p style="text-align: right;">5</p>
---	---

En el cantar núm. 571 las flores simbolizan sencillamente el amor:

<p>571</p> <p>Águila que vas bolando, lleva en el pico estas flores, dáselas a mis amores, dile cómo estoy penando.</p>

El siguiente es un pregón anfibológico y pícaro en el que el vocablo *flores*, al combinarse con otro en una frase preposicional, cambia de campo semántico y

⁴⁰⁴ Alzieu *et al.* 2000: prado: 29, 6; valle:136, 2; campo: 97 n.v. 10, 122, 14. Para vergel *vid supra* comentarios correspondientes a las canciones "Dentro en el vergel / moriré" (308 B) y "Yo me estando en un vergel" (2266).

⁴⁰⁵ En las tradiciones indoeuropeas los ánades, hansas o patos solían simbolizar a muchachos y muchachas y ser, incluso, metamorfosis de éstos. La voz de Rama, en cierto momento del Ramayana, «tiene el acento del hansa ebrio de amor» (De Gubernatis 2000bis: 113-122). En la iconografía romana y también en la cristiana del primer milenio, el pato «suele aparecer jugueteando solo, en pareja o en grupo, en estanques de aguas limpidas en los que abundan juncos, nenúfares, iris o sagitarias. Es la réplica acuática de los prados floridos» (Charbonneau-Lassay 1997: 553). Dice, además, que al pato «se lo relacionó con la idea de Felicidad» (Ídem: 554). Cuenta también que las ocas aparecen en los monumentos religiosos más antiguos del cristianismo, particularmente en el África septentrional y en el Cercano Oriente, deambulando «entre flores o en procesión, seguidas por sus ansarones, así como en apacibles praderas» (Ídem: 555). En la tradición japonesa: «El pato, y más precisamente la pareja de patos (...) es (...) el símbolo de la unión y la felicidad conyugal (...). Razón de ello es que el macho y la hembra siempre nadan en concierto», simbolización que queda como mandada a hacer para esta canción (Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *pato*). Covarrubias (1998: s.v. *ánade*) escribe: «Para decir que uno va caminando alegremente, sin que sienta el trabajo, dezimos que va cantando *Tres ánades, madre*; es una coplilla antigua y común».

simbólico y pasa a significar algo distinto, pero no del todo diferente. Se trata del cantar núm. 1166 en el que el motivo de *coger flores* está reelaborado: en lugar de flores, *pan de flores*; en lugar de coger, *tomar*, pero en esencia el mismo motivo erótico. Explico: el simbolizante, *pan de flores*, era un pan elaborado con poca manteca y muy esponjoso⁴⁰⁶; como objeto hinchado o dilatado, al igual que otros objetos con estas propiedades, se volvió idóneo simbolizador del pene, de donde, entre otras cuestiones, el oficio de la panadería tenía una fuerte carga sexual en esta lírica⁴⁰⁷. Es interesante observar que quizá en el nombre de este pan subyace el simil del botón que al florecer se hincha, se dilata, se esponja, y que a partir de dicha analogía se le haya llamado *pan de flores*, por lo que el vocablo *flores* conserva algo de su valor léxico-semántico original.

En el cantar la voz es masculina y el pregón convida a la moza al encuentro sexual; los términos *masa* y *cesta* tienen connotaciones eróticas evidentes:

⁴⁰⁶ DRAE 1986: s.v. *pan*.

⁴⁰⁷ Combet 1969: 247; Alzieu *et al* 2000: 84, 13 y n.; Masera 1995: 83-91.

1166

Si queréis un pan de flores,
moza gallarda,
si queréis un pan de flores,
tomad de mi masa.

Si queréis un pan de flores, 5
moza dispuesta,
si queréis un pan de flores,
tomad de mi cesta.

Cierro este apartado con dos canciones que mencionan sinécdoquicamente lo florido por medio de los términos *vergel* y *huerta*, antiquísimos símbolos de la sexualidad femenina⁴⁰⁸.

La apasionada cancioncilla núm. 308 A, en sólo dos versos, lo dice todo sobre el deseo desbordado. El *vergel*, paraje florido y frutal por antonomasia, alude al lugar de encuentro sexual de los amantes y simboliza los genitales de la muchacha, quien morirá de placer orgásmico⁴⁰⁹.

El mismo asunto y simbolismo, pero en voz masculina, se encuentra en la cancioncilla 1695:

⁴⁰⁸ Vid *supra* comentarios correspondientes a las canciones "Dentro en el vergel / moriré" (308 B) y "Yo me estando en un vergel" (2266).

⁴⁰⁹ Asensio 1970: 114-115.

308 A	1695
Dentro en el bergel, dentro en él moriré.	Vamos [a] aquel vergel, niña, por ver si tomaremos plazer.

3.2.2 Los nombres de la flor

Aquí reúno las canciones en las que las flores tienen nombre propio y participan de los diversos motivos y temas de esta lírica.

Abro esta sección con una grácil cancioncilla cantada y bailada por pastores en la obra *El pretendiente al revés I* de Tirso de Molina, en la cual las azucenas simbolizan a las muchachas castas; mientras que las clavellinas quizá representen a muchachas más complacientes, sugerencia que parece confirmarse en la glosa:

1256
Buenas eran las azucenas, mas las clavellinas eran más buenas.
Glosa:
Si las rosas eran lindas, lindas son las maravillas, mejores las clavellinas, olorosas las mosquetas. ⁴¹⁰

En el cantar núm. 460 se presenta, otra vez, la transubstanciación: el florecimiento de los árboles revela el de la muchacha, y no se trata de cualquier árbol, sino del almendro, el primero en florecer en la primavera, lo que manifiesta la urgencia sexual de la joven, enfatizada por el reiterado apremio sobre su *Juan: mala*

⁴¹⁰ Tirso de Molina 1997: 123.

(= difícil) *seré de guardar*. Morales Blouin señala que el almendro simboliza dulzura y ligereza⁴¹¹, y aquí revela la disposición amorosa de la doncella:

460	
Ya florecen los árboles, Juan: mala seré de guardar.	
Ya florecen los almendros y los amores con ellos, Juan, mala seré de guardar.	5
Ya florecen los árboles, Juan: mala seré de guardar.	

Y viene la viña florida, antiquísimo símbolo vital y amoroso⁴¹², en la canción núm. 1111, contenida en el auto *El heredero del cielo* de Lope de Vega, en la que se trasluce una brillante constelación de símbolos: la *viña* es la muchacha garrida; su disposición sexual está simbolizada por su estado *florido*; sus genitales, por los frutos *de color de oro y grana*, que son los *frutos de amores*; la *viña* es, además, el lugar de encuentro de los amantes y, en este texto, simboliza no a una, sino a un colectivo de muchachas, como se evidencia por: el vocativo del estribillo: *viñadores*; el verso séptimo: *a las hermosas convida*; el verso 19: *A la viña y a las flores*; y por los versos 15-16 que aluden a las parejas bajo las parras:

⁴¹¹ Morales Blouin 1981: 201.

⁴¹² Campbell (1999: 229) cuenta que en la leyenda zoroástrica de la creación la vid brotó de la sangre del Buey Creado Único; Graves (1988: 239-240) apunta: «La vid estaba consagrada al Dioniso tracio y a Osiris (...). Es el árbol de la alegría, el alborozo y la furia.» Puesto que estos dioses agrícolas simbolizan la vida, la muerte y la resurrección de la naturaleza, están vinculados a la fertilidad y, en particular, a la sexualidad humana. Por otra parte, ya en el *Cantar de los cantares* (1: 5-6) aparece como símbolo de la mujer y sus genitales, y en los *Salmos* (128: 3) se equipara a la mujer con una "parra fecunda". Vid. *supra* mis comentarios sobre la canción "Niña y viña, peral y havar" (314 C).

1111	
A la viña, viñadores, que sus frutos de amores son.	A la viña, viñadores, que sus [frutos amores son].
A la viña tan garrida —que sus frutos de amores son—, ahora que está florida 5 —que sus frutos de amores son—; a las hermosas convida con sus pámpanos y flores.	A la viña y a las flores —que sus frutos amores son— 20 [.....] —que sus frutos amores son—], y racimos de dolores con que alegran el corazón.
A la viña, viñadores, que sus frutos amores son. 10	A la viña, [viñadores, 25 que sus frutos amores son].
A la viña tan galana —que sus frutos amores son—, de color de oro y grana —que sus frutos amores son—; cubre de vello y flor cana 15 los racimos de dos en dos.	

En la canción núm. 263 el *naranja* simboliza a la prepubescente y su sexo virginal, que ya está florido, mas apenas contiene la semilla del fruto amoroso: está granado, pero todavía su *fruto no l' es venido*; la aparición de la naranja, símbolo afrodisíaco y amoroso⁴¹³, ya es inminente e indicará el momento de la maduración de la muchacha para el encuentro sexual; entonces el amante cogerá el fruto.

Cabe advertir de que en esta canción la muchacha en flor es, como en las demás, una virgen, pero hay una diferencia simbólica: en las otras canciones el florecimiento indica que la muchacha ya está lista para el amor, mientras que, en ésta, no; aquí su madurez para el encuentro sexual se simboliza por la naranja:

⁴¹³ Devoto 1974: 415-458; Morales Blouin 1981: 202; Reckert 1970: 29-32; Reckert 2001: 127-134; Olinger 1985: 15-16; Masera 1995: 195-199; Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *naranja*. Las

263	
Meu naranjedo no ten fruta, mas agora ven: no me le toque ninguén.	
Meu naranjedo florido, el fruto no l'es venido, mas agora ven: no me le toque ninguén.	5
	Meu naranjedo granado, el su fruto no l'es llegado, mas agora ven: no me le toque ninguén.
	10

En la canción núm. 1486 el toronjil⁴¹⁴ y el azahar, plantas fecundas en flores y aromas, simbolizan el florecimiento de la muchacha, y su atractivo sexual; en este cantar los adverbios de lugar (*aquí, allí, acá*) y el verbo *andar* aluden al retozo sexual de la muchacha y su pareja⁴¹⁵:

1486
Por aquí, por aquí, por allí, anda la niña en el toronjil; por aquí, por allí, por acá, anda la niña en el azahar.

En el cantar 72 C (cuyas versiones 72 A, B y D dicen esencialmente lo mismo) aparecen las sierras, evocadoras de las ceremonias de impregnación celestial en que se emulaba el matrimonio del cielo y la tierra con las danzas en torno a los

citrosas brotaron de los pulmones del "Buey Creado Único", según la leyenda zoroástrica (Campbell 1999: 229).

⁴¹⁴ El nombre de esta planta proviene del árabe y significa 'hierba abejera'; sus flores son muy olorosas y sus colores varían desde el blanco hasta el rojo (DRAE 1986: s.v. *toronjil*; Ceballos *et al* 1980: 276). El *toronjil* evoca la fecundidad de las abejas y la dulzura de su miel, lo que se hace evidente en su nombre latino 'melisa bastarda' (Ceballos: *Loc. cit.*); por sus colores simboliza desde la blancura de la doncella hasta su pasión amorosa.

⁴¹⁵ Alzieu *et al* 2000: 13, n.v. 5; 24, 12; 25, 96; 97, n.v. 161; Olinger 1985: 3-9; Masera 1995: 301; Frenk 1998: 166.

árboles y los fuegos solsticiales⁴¹⁶ propiciadores de la fertilidad y los encuentros amorosos.

En la cima montañosa se está más cerca del cielo, de los poderes fecundadores del viento y del sol; allá brotan las fuentes pródigas, los árboles, las flores; y allá están los refugios donde se reúnen eróticamente los amantes encumbrando su amor⁴¹⁷:

72 C	
Aquellas sierras, madre, altas son de subir; corrían los caños, davan en un torongil.	
Madre, aquellas sierras llenas son de flores, encima d'ellas tengo mis amores. Corrían los caños, davan en un torongil.	5 10

En las cuatro versiones el cauce del torrente (y hay que considerar que el agua corriente es la intensificación del erotismo del símbolo⁴¹⁸) extrañamente desemboca en un toronjil. No se trata, sin duda, de un relato realista, sino de la culminación de una narración simbólica: lo escabroso y alto del ascenso aluden tanto a lo apartado del lar amoroso cuanto a las dificultades del encuentro y, a la vez, al ambiente salvaje de la pasión erótica, simbolizada por el torrente; el toronjil, cuyo penetrante

⁴¹⁶ Morales Blouin 1981: 187-8; 283-4.

⁴¹⁷ El tema de la cumbre como símbolo y escenario del encuentro amoroso ha sido expuesto por: Reckert 1970: 35; Van Antwerp 1978-9: 8; Reckert 2001: 133-8; Olinger 1985: 101-2; Masera 1995: 233-5; Frenk 1998: 166-7; 176-7.

⁴¹⁸ Reckert 2001: 136.

aroma de limón llena el ambiente rebosante de imaginería sexual, simboliza a la muchacha, quien florece en la desembocadura de las aguas pasionales y en el tiempo de su reunión amorosa.

En el próximo cantar aparece el motivo del *nacimiento de la malva*, simbolizando a la joven que nace al amor. Le acompaña el *trébol florido*, simbolizante de lo masculino⁴¹⁹, y, de modo más general, símbolo de exuberancia erótica⁴²⁰; esta planta también se cortaba durante las madrugadas del solsticio de verano, lo que enfatizaba su índole sexual. El poema, además, reúne otros símbolos eróticos ya conocidos:

71	5
<p>Alta estava la peña, naçe la malva en ella.</p> <p>Alta estava la peña riberas del río,</p>	<p>naçe la malva en ella y el trévol florido. Y el trévol florido: naçe la malva en ella.</p>

Resulta interesante anotar que la malva es una linda flor morada, color inusual en el reino florido, y que el nombre de su color se asocia a mora y a morena, por lo que resultó un elemento como mandado a hacer para simbolizar a la muchacha que se inicia sexualmente y se transfigura en *morena*; por esto, el nacimiento de la malva capta simbólicamente el instante del tránsito de la doncella florida al granado desfloramiento⁴²¹.

⁴¹⁹ Vid. *supra* comentarios en torno a la canción "A coger el trébol, damas" (1245).

⁴²⁰ Danckert 1976: III, 882, *apud* Frenk 1998: 174.

⁴²¹ Además, por De Gubernatis (2003: s.v. *malva*) sabemos que desde la antigüedad Grecolatina se atribuía «un poder afrodisíaco a la semilla de la malva».

En el cantar núm. 703 el motivo del florecimiento se asocia al motivo de la mujer morena y al símbolo de la peña. Ésta es símbolo femenino y lugar de encuentro amoroso⁴²²; *morena*, dicho está, alude a la malva y simboliza a la mujer que practica su sexualidad libremente. Una vez más se contempla la transubstanciación: la peña estará florida cuando en ella yazga, haciendo el amor con su amante, la bella flor *morena*.

<p>703</p> <p>-Digas, morena garrida, ¿quándo serás mi amiga? -Quando'sté florida la peña d'una flor morena.</p>	<p>1257</p> <p>La malva morenica, y va, la malva morená.</p>
--	--

En el cantar núm. 1257 la malva, la muchacha morena, es celebrada en el villancico; el giro y *va*, alude al retozo sexual de la *morená*.

Y vienen cañas, juncos y mimbreras, que tienen en común vivir a la vera de las corrientes o los cuerpos de agua, en los setos y vallados de los regadíos, en torrentes y ramblas, en pantanos y allí donde el agua, aunque subterránea, está próxima⁴²³, por lo que son plantas «cargadas de un arcaico simbolismo erótico» y en «relación con el principio natural femenino»⁴²⁴; todos estos plantíos eran sitios privilegiados para los encuentros amorosos y sus hojas se usaban para el

⁴²² Reckert 1970: 35; Reckert 2001:136-138; Morales Blouin 1981: 39, 146.; Masera 1995: 233-239; Frenk 1998: 166-167; 176-177.

⁴²³ Ceballos *et al* 1980: 415; De Gubernatis 2003: s.v. *caña*.

⁴²⁴ Danckert 1976: III, 840-850, *apud* Frenk 1998: 173.

improvisado lecho sexual⁴²⁵. Por sus cualidades, estas plantas son simbolizantes de la fecundidad, la exuberancia, el amor sexual, y de la mujer misma.

Primero, dos hermosas canciones de Gil Vicente:

<p>311</p> <p>Canas do amor, canas, canas do amor.</p> <p>Polo longo de um rio canaval vi florido. Canas do amor.</p>	<p>586</p> <p>Pollo canaval da neve nam há hi amor que me leve.</p>
---	---

En la núm. 311, el cañaveral se une al río y a lo florido creando un ambiente de pletórica fertilidad⁴²⁶: el cañaveral florido es también la muchacha floreciendo en el acto sexual⁴²⁷. En la núm. 586 se contrasta un símbolo de florida plenitud con su opuesto: la nieve; es la imposibilidad de amor de la vieja enamorada que en la obra *Triunfo do inverno* se aleja cantando el triste y nostálgico estribillo.

En la canción 5 B, el símbolo femenino *mimbrera* se asocia al *pino*, símbolo varonil y fálico; a los *prados*, que aluden a la vulva y a paraje amoroso, y a lo verde, que simboliza amor nuevo y felicidad sexual. La epanadiplosis verbal del verso cuarto («ydos se son, ydos») subraya el retiro de los amantes para su encuentro sexual, y la alternancia de las plantas bajo las que yacen parece indicar tanto la

⁴²⁵ Reckert 1970: 56; Reckert y Macedo 1976: 92; Masera 1995: 189; Frenk 1998: 173-4.

⁴²⁶ Asensio (1970: 169 n.) apunta: «El tema del cañaveral, una variante de la ribera del río, sirvió para canciones amorosas.»

⁴²⁷ Danckert señala que el cañaveral es un símbolo de amor libre, *apud* Frenk 1998: 173-4. La antigüedad y ampílsima difusión geográfica del símbolo puede ilustrarse con un fragmento de una poesía reproducida por Alan Deyermund (1990: 7-8) y «considerada por el canon sánscrito como una de las más bellas jamás escritas», apunta Reckert (2001: 138-9), quien traduce así el trozo: «dulce amor / entre el denso cañaveral / a orillas del río.» El texto en inglés es citado más

alegría del retozo erótico cuanto los genitales femeninos (mimbrera y prados) y masculinos (el pino):

5 B		
Mimbrera, amigo, so la minbrereta.		
Y los dos amigos ydos se son, ydos, so los verdes pinos, so la minbrereta.	5	
Minbrera, amigo, so la minbrereta.		
		Y los dos amados ydos se son anbos so los verdes prados, so la minbrereta.
		10
		5 A
		So la minbrera, minbrera, so la minbrera

Además, la epanafórica voz *so* y la abundancia de *eses* en la glosa tornan la canción un susurro sinuoso e intimísimo

En tanto que Reckert y Macedo aprecian que debe haber yerro en el verso núm. 11, Frenk señala que es simbólicamente certero⁴²⁸; coincido con Frenk.

Por su parte, la cancioncilla 5 A, breve y delicadamente, usando tres palabras y el artificio de la repetición rítmica, produce un estremecimiento de deseo pertinaz: magia de la emoción poética.

En la canción 304 D, el junco se asocia al término *menudo*, que simboliza el amor sexual⁴²⁹, y, quizá, por lo señalado en pie de página y por la intertextualidad

ampliamente por Masera (1995: 190) y dice así: «I am no different yet / long with my heart / for the delicate / love-making back there under / the dense cane trees / by the bank of the river».

⁴²⁸ Reckert y Macedo 1976: 92, n. 3; Reckert 2001: 139.

⁴²⁹ Frenk 1998: 174. La expresión "llueve menudico" se encuentra en las canciones 341, 942 A y 1007 del *Nuevo corpus*; siempre se asocia a 'mojarse', cuyas connotaciones de intercambio sexual están documentadas por Alzieu *et al* 2000: 56, 26; 133, 1; 140, 14 y n.; 125, 10; 143, 3. 'Menudo' quizá esté también relacionado con 'menudencias', que era un eufemismo por 'genitales masculinos' (Alzieu *et al* 2000: 97, n.v. 103), pues así se evocaban morcillas y longanizas de evidente semejanza fálica; y con 'gota', un ambage para nombrar la eyaculación sexual masculina

(ver cantar núm. 341, como ilustración) se refiera más precisamente a la cópula clandestina. Entonces, a lo mejor, el *junco menudo* simboliza a la amante furtiva con la que se hace el amor apresuradamente, pues la amante *ja's casada*, como dice la glosa de esta cancioncilla:

304 D	341
Junco menudo, junco, junco menudo.	Ábreme, casada, por tu fe; llueve menudico, y mojomé.

Se sabe, por Leite de Vasconcellos, que el junco era otra de las plantas colectadas durante la madrugada de san Juan por los amantes cuyo amor era recíproco⁴³⁰.

En la obra *El niño diablo I*, atribuida tanto a Lope de Vega como a Vélez de Guevara, aparece la canción núm. 643. El romero ya ha sido valorado como simbolizante más arriba⁴³¹; símbolo de la mujer hermosa y su sexualidad. En esta canción el término *verde* no es un adjetivo, sino un sustantivo en aposición especificativa con el sustantivo *romero*, y simboliza el amor. La rencorosa voz masculina usa ambiguamente los vocablos apositivos *romero verde*, simbolizando a la muchacha amada y denostada, y, a la vez, evocando la costumbre de agregar romero verde a la hoguera nefanda donde se quemaba a las víctimas de la Inquisición con el fin de ahogarles con el humo y sofocar el mal olor con el aroma del

y la lubricación vaginal femenina (Alzieu *et al* 2000: 7, 73; 132, 20-21; 112, 8; 125, 5). Además, el vocablo 'menudear' se usaba como: «Hacer y ejecutar alguna cosa muchas veces, apresuradamente y con aceleración» (*Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *menudear*).

⁴³⁰ Leite de Vasconcellos 1986: 146.

⁴³¹ *Vid supra* en torno a los cantares "Si queréis comprar romero" (1185) y "Romerito florido" (2275 A).

romero, tal como se testimonia en el texto núm. 1989⁴³². A la muchacha, personificada por el *romero verde*, se le desea lo peor: *fuego malo caiga en él*. A continuación, el *romerico verde*, por traslación metonímica, simboliza el lugar del encuentro amoroso, lo que explica el predicado *adonde mintió mi amor*, y, simultáneamente, sigue simbolizando a la muchacha.

El cantarcillo núm. 683 es breve y lapidario. *Palmel* significaba 'palmero', y éste es el que va de romería con la palma como emblema; aquí se presenta la evocación de un símbolo, la *palma*, que, en apariencia, no juega en el texto; pero bien puede ser que la voz cantante no sólo aluda con el vocablo *palmel* al peregrino, sino también a que éste se lleva como insignia la virginidad de la muchacha, representada por la palma⁴³³, y por eso se lo quiera ver ahorcado:

⁴³² Calderón fue sentenciado y quemado por homosexual, lo cual da el sentido del texto, que era cantado por los muchachos por las calles, según explica Frenk en la sección *Contextos* del cantar de marras (Frenk, 2003: núm. 1989); he aquí el abominable cantarcillo:

Cavalleros de Sevilla, aparejad leña y romero, que llevan ya a quemar a Calderón, el bonetero.	Boneteros de Sevilla, guardad vuestros traseros, que quemaron a Calderón y ahogaron en el madero.
---	--

El uso del romero como combustible y aromatizante también se ve en estos versos de Juan Ramón Jiménez: «El humo del romero quemado nubla, blanco y redondo, el sol. / ¡Qué olor, qué olor, qué olor! (*apud* Henríquez Ureña 1999: 81).

⁴³³ De Gubernatis 2003: s.v. *palmera*; *Diccionario de Autoridades* 1990: s.vv. *palmas*.

643		683
Romero verde, fuego malo caiga en él.		Aquel romerico palmel, soga en él.
Aquel romerico verde adonde mintió mi amor fuego malo caiga en él	5	2281
que le abrase las hojas y flor.		Las flores del romero, niña Isabel, hoy son flores azules, mañana serán miel.

La núm. 2281 es una copla de tipo tradicional, que Góngora adapta e inserta en un romancillo⁴³⁴. El color azul de las flores del romero es la clave simbólica: representa los celos⁴³⁵; en tanto que la planta misma es desimbolizada.

Es el turno del perejil⁴³⁶, cuyo cogollo florido y aroma sabroso evoca los genitales femeninos, generalmente; aunque, como otros símbolos polisémicos, representa también, a veces, los genitales masculinos⁴³⁷. En los cuatro cantares que siguen, el valor simbólico del perejil es femenino.

En las dos siguientes canciones, núms. 202 y 203, se entrelaza el motivo del florecimiento con el tema de la muchacha ansiosa de ser desposada. En ambas, la

⁴³⁴ El núm. 68 en Carreño 1988: 319-320.

⁴³⁵ Este es un buen ejemplo de un símbolo polisémico que, según el contexto, podía representar significados opuestos, pero unidos por campos léxico-semánticos estrechamente vinculados, en este caso por la polaridad. En efecto, en la tradición medieval europea, el *azul* simbolizaba originalmente la fidelidad; mas, por una especie de conversión irónica en su contrario, también, en algún momento, empezó a significar su opuesto, la infidelidad, y asimismo, por asociaciones diversas, el engaño, los celos y la locura. En el siglo XIV, Chaucer escribía en *El cuento del escudero* (1991: 329): «A la cabecera de su propia cama dispuso un receptáculo para el halcón cubriéndolo de terciopelo azul, pues el azul representa la fidelidad propia de las mujeres».

⁴³⁶ «Perexil. s.m. Planta bien conocida, que produce el tallo alto, hueco y tierno: las hojas anchas, entre las cuales se muestra un cogollo como el de el romero, lleno de flores. Su simiente es negra, la raíz es olorosa. Sirve para muchas enfermedades; y particularmente para hacer salsas muy sabrosas.» (*Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *perexil*).

prepúber tiene avidez de ser desposada, pero aún no ha florecido, no ha pubescido; por eso tendrá que esperar, a pesar de que ya está como un ascua (símbolo de su incandescente deseo) ansiando festinar la aparición de su perejil, de su madurez sexual:

<p>202</p> <p>Prometió mi madre de me dar marido hasta que el perejil estuviese florido.</p>	<p>203</p> <p>Plega a Dios que nazca el perexil en el ascua.</p>
--	--

En la canción núm. 1812, plena de picardía, el perejil y el mortero (=molcajete) simbolizan los genitales femeninos, mientras que el majadero (=mano del mortero, martillote, mazo) simboliza el pene⁴³⁸.

La canción núm. 2068 parece denotativamente una rima infantil (o podría no serlo), pero, en su nivel connotativo, está saturada de alusiones sexuales: *culantrillo* simboliza al varón⁴³⁹; *perexil*, a la mujer; *hiervabuena*, al pene⁴⁴⁰; *teronjil* (= toronjil), a los genitales femeninos. Lo que cuenta simbólicamente la rima es la inminencia de un encuentro sexual:

⁴³⁷ Su ambivalencia proviene de que, en la época de estos cantos, 'perejil' valía por 'pendejo', en su acepción original de vello púbico (Alzieu *et al* 2000: 79, n. 1), y, por sinécdoque, nombraba los genitales tanto femeninos como masculinos.

⁴³⁸ Morales Blouin 1981: 281. Escribe que el *martillo* es fálico y el *yunque* es uterino.

⁴³⁹ 'Culantrillo' es voz parónima de 'culantro', ambas compartían el sentido conferido por su etimología popular: 'culo' (Alzieu *et al* 2000: 79, n. 1; 142, 26); pero el primero es un vegetal diferente: «Lámase comúnmente *Culantrillo de pozo*, porque crece en los pozos y lugares húmedos.» (*Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *culantrillo*).

⁴⁴⁰ Se creía que la ingestión de hierbabuena provocaba lujuria; es un símbolo ambivalente, podía aludir a los genitales masculinos (Masera 1995: 194) o a lo femenino (Frenk 2003: núm. 2068).

<p>1812</p> <p>¡Para la muerte que a Dios devo, de perexil está el mortero!</p> <p>Comadres, las mis comadres, yo tengo dos criadas muy vellacas y muy malas: 5 por estarse arrellanadas nunca limpian el majadero.</p>	<p>Para la muerte que a Dios devo, de perexil [está el mortero!]</p> <p>2068</p> <p>Culantrillo llama a la puerta; perexil: "¿quién está ay?" "Hiervabuena soy, señora, que vengo por teronjil".</p>
--	--

En los cantares núms. 1614 y 1955 el perejil simboliza el pene. El sentido del núm. 1614 está aclarado por el contexto, pues lo cantan «doña Lechuga / y don Perejil, su amante»⁴⁴¹. El núm. 1955 se explica por sí mismo.

<p>1614</p> <p>Bengo de la güerta y boi al jardín, no ai cosa que sepa como el perejil.</p>	<p>1955</p> <p>Aquí bive i aquí mora una moça muy gentil, cada bez que se lebanta ba a mear el perejil.</p>
---	---

Las endechas por la muerte de Guillén Peraza, acaecida entre 1443 y 1448 en la isla de La Palma, durante la conquista de las islas Canarias, se reúnen en el cantar elegíaco núm. 882. Compuestas a raíz del suceso, se pusieron por escrito entre fines del siglo XVI y principios del XVII. Se dice que son las endechas más conocidas de la época⁴⁴². El poema acumula varios símbolos florales: *La flor marchita* simboliza la muerte; la *palma*, la victoria y la vida⁴⁴³; la *retama* (debido a su

⁴⁴¹ Frenk 2003: núm. 1614.

⁴⁴² Estébanez 2001: s.v. *endecha*; Frenk 2003: núm. 882.

⁴⁴³ «Árbol luminoso simbólico del sol y de la victoria, de la riqueza y la generación (...) símbolo de toda inmortalidad» (De Gubernatis 2003: s.v. *palmera*).

color ceniciento, mientras no florece, y a su sabor amargo) simboliza melancolía, descontento y cólera⁴⁴⁴; el ciprés, la muerte⁴⁴⁵. La agrupación simbólica llega a su clímax con el tercer verso del tercer terceto: *cubran tus flores los arenales*:

<p>882</p> <p>Llorad, las damas, sí Dios os vala: Guillén Peraza quedó en La Palma. La flor marchita de la su cara.</p> <p>No eres palma, eres retama, eres ciprés de triste rama, 5 eres desdicha, desdicha mala.</p>	<p>Tus campos rompan tristes volcanes, no vean placeres, sino pesares; cubran tus flores los arenales.</p> <p>Guillén Peraza, Guillén Peraza, 10 ¿dó está tu escudo, dó está tu lanza? Todo lo acaba la malandanza.</p>
---	--

En la cancioncilla núm. 1265, que aparece en el *Auto da festa* de Gil Vicente, la retama (=giesta) tiene una connotación completamente distinta, dada por sus hermosas flores amarillas⁴⁴⁶; aquí simboliza el encuentro amoroso, significado reforzado por el verbo *dormir*, que en esta lírica suele revelar consumación amorosa⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ *DRAE* 1986: s.v. *retama*; Jammes y Mir 1993: s.v. *retama*.

⁴⁴⁵ «Como todos los árboles fálicos, el ciprés es, a la vez, un símbolo de la generación, de la muerte y del alma inmortal.» (De Gubernatis 2003: s.v. *ciprés*).

⁴⁴⁶ Morales Blouin (1981: 239-240) escribe sobre el símbolo de la retama: «La flor amarilla de la genista o retama se relacionaba con el sol del equinoccio primaveral entre los druidas. Se conoce como "maya" en Portugal y Galicia, pues en estas localidades se adornaban con esta flor las puertas para las festividades de mayo. Las hiniestas amarillas se vendían por las calles el último día de abril. También llamada esparzo, escoba o hiniesta, además de conotaciones sagradas, es planta especificada en las canciones de diversos países como una de las que más corrientemente encubre la consumación del amor.»

⁴⁴⁷ Alzieu *et al* 2000: 57, 19; 144, 90.

Otra pequeña obra maestra es la cancioncilla núm. 1751; el de la voz le desea la muerte a la *desamorada*, pues la *adelfa* es una planta de flores radiantes, pero venenosa⁴⁴⁸:

1265	1751
De so la giesta (=retama) dormiré la sesta.	A la hembra desamorada a l'adelfa le sepa el agua.

En la cancioncita núm. 920, el simbolizante es la *xara* (= jara), cuyo nombre proviene del árabe y significa 'breña', es una planta siempre verde, de hojas muy viscosas, de grandes flores de corola blanca y que produce una resina aromática llamada *ladano*; otra variedad de jara, la *bordiol*, se asocia a los pinares y puede vivir en terrenos muy adversos. Otras dos variedades de jara tienen lindas flores rosas, y una de éstas, la llamada *ardivieja* posee la rara cualidad de que sus semillas germinan en masa cuando el fuego pasa rápidamente por ellas⁴⁴⁹. Conocer la naturaleza del simbolizante hace más elocuente el símbolo, pues nos dice que una planta siempre verde, florida, aromática y que puede vivir en las condiciones más adversas, la *xara*, se ha convertido en polvo junto con lo que simboliza, que puede ser la mujer amada o el amor (no lo sabemos); se ha perdido imprevisible e irremisiblemente. La canción brevísima es de elocuencia magistral⁴⁵⁰:

⁴⁴⁸ Covarrubias (1998: s.v. *adelfa*) define: «(...) nace en las riberas de los ríos y en lugares viciosos y húmedos. Su pasto mata a los perros, asnos, mulos y a otros muchos animales cuadrúpedos, y les es muy amarga.»

⁴⁴⁹ Ceballos *et al* 1980: s.vv. *jaras*; DRAE 1986: s.v. *jara*.

⁴⁵⁰ Pero también pudiera ser que la voz *xara* fuera un galleguismo proveniente de *xara*, que significa «tierra medio piedra que no cede bien al azadón» (Corominas y Pascual 1989: s.v. *jara*), en cuyo caso el mensaje simbólico sería distinto y no correspondería a esta interpretación.

<p>920</p> <p>Polvos de la xara, ¡quién os levantara!</p>	<p>2045</p> <p>[Digádesle, madre, a la hiedra verde, que mire el árbol donde se prende: si él cae en tierra, ella se pierde].</p>
---	---

En la endecha núm. 2045, la hiedra, rozagante en toda estación, simboliza «la permanencia de la fuerza vegetativa y la persistencia del deseo»⁴⁵¹ de la muchacha; y el *verde*, su enamoramiento juvenil; pero la hiedra también simboliza el amor concupiscente que deseca el árbol del que se prende⁴⁵². El canto pareciera una reflexión de la muchacha para no incurrir en la destrucción de su amor, de su amante (simbolizado por el árbol) y de ella misma.

Cierro esta sección con el villancico del trébol florido, que también se acostumbraba cortar durante las madrugadas del día de san Juan y, por tanto, estaba asociado a los encuentros amorosos de tal ocasión; las muchachas lo consultaban dicha mañana para saber si harían una boda feliz⁴⁵³, pues era planta de magia⁴⁵⁴ y mántica; como otros aborígenes de tierra húmeda simboliza la ubérrima plenitud erótica⁴⁵⁵. En el cantar núm. 1249 ocurre el milagro: con sólo dos palabras se compone una canción:

⁴⁵¹ Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *hiedra*.

⁴⁵² De Gubernatis 2003: s.v. *hiedra*.

⁴⁵³ De Gubernatis 2003: s.v. *trébol*.

⁴⁵⁴ Masera 1995: 217.

⁴⁵⁵ Frenk 1998: 174.

1249

Trébol florido, trébol,
trébol florido.

Tanto la voz como el género del símbolo son ambiguos, su valencia puede ser masculina o femenina en ambos aspectos. Si bien en el cantar núm. 71 (comentado más arriba) el trébol simbólico es fehacientemente masculino y en éste es dudosa su filiación, en los cantares que aparecerán en la sección siguiente su afiliación simbólica femenina es indubitable. En este caso, un antiguo símbolo masculino se ha transformado más frecuentemente en su contrario y, en cambio, ha conservado pocas veces su sentido original⁴⁵⁶.

3.2.3 La flor aromática

Y ahora la hermosa serie de los cantares aromáticos protagonizados por el *trébol*, cuyo olor y colorido del blanco al púrpúreo lo descubre por todas partes⁴⁵⁷.

En los siguientes cantares el trébol simboliza los genitales femeninos; la intensidad primigenia de su olor flota, ya suave, ya percutivamente en sus versos fragantes, sensualísimos. Al vaho sexual emanado de la ardiente muchachita nada se sustrae; sus efluvios de virgen dispuesta a la cópula forman una marea amorosa que embriaga, y contagia a cualquier rondador u oyente de su deseo odorífero y

⁴⁵⁶ Cummins (1977: 68) escribía: «The clover, whose leaf is a variant (...) of an ancient symbol of maleness, is associated particularly with the feast of St. John, originally a fertility celebration at the summer solstice, and still popularly accepted as the time to seek a lover; gathering clover is an accompaniment to the erotic activity proper of the season». Frenk cita ejemplos (1998: 174) de las tradiciones alemana y holandesa en los que se ha verificado el mismo cambio.

⁴⁵⁷ «Es planta mui olorosa, y le dura el olor después de seca» (*Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *trébol*). Ceballos et al (1980: s.v. *tréboles*) documenta iconográfica y científicamente cinco variedades de trébol, todas hermosísimas; estas cualidades privilegiaron su prevalencia femenina.

urgente. Imagino que, después de compartir estos cantos, los y las jóvenes, tras las carreras férvidas, se iban a sumergir en las esencias y sabores evocados por el trébol.

El aroma de las flores simboliza la belleza y el poder de atracción y seducción de los genitales femeninos, virginales o no, que embelesan y apasionan al varón; el aroma pocas veces aparece de la manera explícita que se acaba de ver, pero su presencia implícita es permanente en la alusión a flores y plantas aromáticas.

Sólo algunos breves comentarios. El núm. 1250 es la invitación de la muchacha a su amante, convidándole con el aroma amoroso de su ansia de ser poseída; el 1251 es un cantar de alborada, donde el segundo verso es una hipálage o traslación metonímica del olor del trébol a la mañana, con lo que el aroma erótico invade por completo el amanecer en que se encuentran los amantes.

El núm. 1252 D, cuya glosa es de Lope de Vega, tiene la peculiaridad de reunir dos sentidos que, explícitamente, son escasos en esta lírica: el olfato y el gusto. Sus versiones (B y C) son muy parecidas.

Y ahora las significancias perfumadas:

1250	1252 D	
Trébole oledero, amigo, trébole oledero, amor.	Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele! Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!	
1251		
Trébole, ¡qué mañana tan linda! Trébole, ¡qué olorosa mañana!	Trébole de la niña dalgo, que amaba amor tan loçano, tan escondido y celado, sin gozar de su sabor.	5
1252 A		
Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele! Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!	Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele! Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!	

3.2.4 Guirnaldas y ramos

Guirnalda, ramo, corona y rama florida designan un mismo objeto que se tejía de muchas clases de flores, hierbas olorosas y follajes, y cuyo tamaño variaba según se destinase a colgarse en las puertas de casas y templos o a ceñirse en las cabezas de la gente joven⁴⁵⁸.

La guirnalda posee connotaciones simbólicas variadas y de antiguo linaje. De modo general, este atractivo adorno floral simboliza alegría, amor, virginidad, matrimonio, fecundidad, regeneración e inmortalidad⁴⁵⁹.

Sobre la antigüedad de su uso y simbolismo, Angelo De Gubernatis escribe:

El uso de las coronas es tan antiguo como el primer mito solar (...). El himno nupcial védico nos representa las bodas solares, y de acuerdo con los ritos de estas bodas se regularon luego casi todas las bodas arias (...). Flavio Josefo, en sus *Antigüedades judías*, afirma que el uso de las coronas se

⁴⁵⁸ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *guirnalda*; Covarrubias 1998: s.v. *guirnalda*: «La corona de flores; dicha assi *quasi* girinalda a *girando*, porque va dando giro y buelta a la cabeça.»

⁴⁵⁹ Chevalier y Gheerbrant 1999: s.vv. *corona*; *rama de oro*; Cirlot 2001: s.v. *guirnalda*; Lurker 1992: 265; De Gubernatis 2002: s.v. *coronas* (*cinturones y guirnaldas*).

remonta a los tiempos de Moisés (...). En sus festines, los griegos y los romanos, en señal de alegría, llevaban coronas⁴⁶⁰.

Y más adelante añade:

Las guirnaldas que las muchachas indias, griegas, alemanas y eslavas llevan aún [Gubernatis escribe alrededor del último tercio del siglo XIX] en ciertas procesiones primaverales (especialmente hacia Pentecostés), parecen ser un homenaje al anual retorno de la fecundidad. Las jóvenes indias se adornan con estas guirnaldas, en las fiestas de *Kamadeva*, el dios del amor, solemnidades celebradas durante los últimos días de la primavera⁴⁶¹.

En la época de nuestra lírica popular antigua, durante las festividades de la *maya* y san Juan, las muchachas solían ceñir sus cabezas con guirnaldas como parte del ritual erótico que mostraba la disposición matrimonial o sexual de la joven portadora del emblema florido. Morales Blouin aclara:

Las fiestas de San Juan se entremezclan y se confunden constantemente con las de mayo, especialmente en cuanto ambas comparten una serie de actividades que corresponden al simbolismo solsticial de agua y fuego. Entremezclándose con los juegos y ritos del agua están las hogueras de San Juan (...). El prendimiento de las hogueras se acompaña de diversas ceremonias, y luego se acostumbra a saltar sobre el fuego (...) y llevarse a casa tizones y cenizas de la hoguera para esparcir a los huertos, casas y ganado, las propiedades benéficas del fuego. También se baila alrededor de estas hogueras (...) y se tiran a quemar cosas tan dispares como trastos viejos, por un lado, y flores y guirnaldas, por el otro⁴⁶².

Sin embargo, la joven de la canción núm. 522 B no celebrará la fiesta de la fertilidad, no se coronará de flores:

⁴⁶⁰ De Gubernatis 2002: 87.

⁴⁶¹ De Gubernatis 2002: 89. Hay que recordar que en la tradición cristiana la resurrección de Cristo se celebra cerca del equinoccio primaveral y que la fiesta de Pentecostés ocurre durante los primeros días de mayo, por lo que este festival solía concurrir y confundirse con las fiestas de la *maya*, y asimilarse a su sentido de festividad de amor y fecundación.

⁴⁶² Morales Blouin 1981:275-6.

522 B

Ya no me pondré guirlanda
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.

Otra arcaica costumbre de cortejo asociada con estas fiestas era depositar una guirnalda a la puerta del o la amante o decorarla con ramas de diferentes árboles⁴⁶³, pues a la rama, símbolo cargado de sexualidad bivalente, se le atribuían poderes eróticos y profilácticos durante estas celebraciones⁴⁶⁴. Poner la guirnalda en la puerta del enamorado o enamorada era símbolo de amor, fidelidad y promesa nupcial⁴⁶⁵, o quizá, simplemente, de relación íntima.

Este cortejo regocijante⁴⁶⁶ se expresa en las cancioncillas que siguen, seguramente acompañadas de guitarras y flautas, sonajas y panderos:

⁴⁶³ González Palencia y Mele 1944: 129-132.

⁴⁶⁴ Caro Baroja 1979: 185-201; Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *corona*.

⁴⁶⁵ De Gubematis 2002: s.v. *coronas*. Ilustra con numerosos ejemplos de diversas regiones la costumbre de que los novios intercambien entre sí guiraldas como símbolo de fidelidad y matrimonio; Chevalier y Gheerbrant (1999: s.v. *corona*) señalan que el sentido nupcial de la corona «se confirma en los ritos medievales de consagración de las vírgenes; toman su ceremonial de la celebración del sacramento del matrimonio.»

⁴⁶⁶ Eliade escribe: «En otros lugares (en Francia, en Inglaterra, en Bohemia, por ejemplo), el uso exige que se escoja desde el comienzo una "reina de mayo". Pero la mayoría de las tradiciones populares europeas conserva la pareja primordial bajo diferentes apelaciones: rey y reina, amo y ama, novio y novia, los enamorados (como es el caso en Sicilia y en Cerdeña). Se trata sin duda de una imagen alterada de la joven pareja que, antiguamente, estimuló a las fuerzas creadoras uniéndose ritualmente sobre los surcos y repetía así la hierogamia cósmica entre el cielo y la tierra» (1986: 287-288). Un vestigio de esto en el lenguaje popular mexicano es el de las parejas que se llaman entre sí *rey* y *reina*.

<p>1246</p> <p>A las puertas de nuestos amos vamos, vamos, vamos a poner ramos.</p>	<p>Si queréis que os enrame la puerta, 5 vida mía de mi corazón, salid de mañana</p>
<p>1247</p> <p>Las tres periñas do ramo, ¡oy!, son para vos, meo amo.</p>	<p>a vuestra ventana, veréis cómo arranco un álamo blanco 10 y en vuestro servicio le pongo en el quicio, texido con hojas</p>
<p>1248 B</p> <p>Si queréis que os enrrame la puerta, vida mía de mi coraçón, si queréis que os enrrame la puerta, vuestros amores míos son.</p>	<p>de un verde limón.</p>

En las canciocillas núms. 1246 y 1247 la voz es femenina; en tanto que en la 1248 B es masculina⁴⁶⁷.

Los ramos, además de la nutrida connotación simbólica ya reseñada, simbolizan también a la muchacha misma, pues ella es la flor y la rama, y, por derivación, la virga, la virgen, la doncella que otorga su promesa de amor.

En la cancioncita núm. 1247 aparece la pera, «símbolo erótico y fecundatorio» ampliamente ilustrado en un ensayo de José Manuel Pedrosa⁴⁶⁸, donde transcribe la siguiente anécdota copiada de un manuscrito del siglo XVI:

Cuentan que cerca de Plascentia está un monasterio al qual llaman Perales. Las monjas del no tenían buena fama. Pasó el Deán de Plascentia y escribió en la pared: *Este peral tiene peras: quantos pasan comen dellas*. Escribieron

⁴⁶⁷ Vale la pena advertir que la «glosa aquí reproducida es una de las 5 ó 7 (...) estrofas cultas que figuran en las fuentes y la única que (...) ha sobrevivido en el folclor, quizá por ser de origen popular» (Frenk 2003: núm. 1248 B, sección *Texto*)

⁴⁶⁸ Pedrosa, J. M. 1996: *passim*.

debaxo las monjas: *Vos, bellaco, passastes y no las probastes*. Respondió el Deán: *En peras tan passadas no empleo yo mis quijadas*.⁴⁶⁹

El peral, su flor y su fruto, son un símbolo de erotismo femenino extensamente difundido desde Europa occidental hasta el Japón⁴⁷⁰, y ancestral. Angelo de Gubernatis dice: «La pera era a menudo un símbolo erótico entre los antiguos; aunque se tallaran estatuas de Hera en madera de peral, la pera estaba especialmente consagrada a Afrodita.»⁴⁷¹ Frazer narra que era inveterada costumbre europea sembrar un árbol al nacimiento de una cría: de manzano, si niño; un peral si era niña⁴⁷².

Aeppli escribió que la pera es «un símbolo típicamente erótico lleno de sensualidad. Esto se debe probablemente al sabor dulce y al abundante jugo, pero también a su forma, que evoca algo femenino.»⁴⁷³

Masera ilustra tanto con un pasaje del *Libro de Buen Amor* como con varios textos populares muy recientes que la pera simboliza simultáneamente a la muchacha, su virginidad y su amor, y apunta que coger la pera del árbol, como ocurre con otros frutos, implica relación sexual⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ Pedrosa, J. M. 1996: 12.

⁴⁷⁰ Reckert 2001: 73, 110-111, 147-148.

⁴⁷¹ De Gubernatis 2003: s.v. *peral*.

⁴⁷² Frazer 1980: 765.

⁴⁷³ Aeppli, E. 1951: 283, *apud* Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *peral*.

⁴⁷⁴ Masera 1995: 213-215.

Sin embargo, la pera, al igual que otros frutos, es un símbolo polivalente que también puede representar los genitales masculinos⁴⁷⁵; así se infiere de esta canción:

1664 C	
—Que no me desnudéys, amores de mi vida, que no me desnudéys, que yo me iré en camisa.	
—Entrastes, mi señora,	5
en el huerto ageno, cogistes tres pericas del peral del medio: dexaredes la prenda de amor verdadero.	10
—Que no me desnudéys, [que yo me iré en camisa].	

Este mismo sentido se corrobora en el clímax del *Cuento del mercader* de Chaucer (1340-1400)⁴⁷⁶: Damián, encima de las ramas de un peral cargado de frutas y ameno verdor, y situado en el huerto del esposo de Mayo, sentado espera a ésta. Cuando la joven esposa y su anciano y ciego marido llegan al pie del peral:

La hermosa Mayo, brillándole los ojos y con el rostro encendido, suspiró y dijo:

—¡Ay de mí! Pase lo que pase, quiero tener alguna de esas peras que veo allá arriba. Me ha entrado tal frenesí por comer algunas de esas peritas verdes, que creo que moriré si no logro comerlas. (...) Déjame que te lo diga:

⁴⁷⁵ Reckert 2001: 111.

⁴⁷⁶ Reckert (2001: 111) también evoca así este texto: «El misterioso "peral del medio" recuerda el peral (...) [del] Cuento del mercader de Chaucer».

una mujer en mi estado puede tener un apetito tan grande de comer fruta, que fácilmente puede morir si no la consigue⁴⁷⁷.

En seguida, Mayo sube al peral y hace el amor con su amante. Este curioso encuentro, ciertamente excéntrico fuera del plano simbólico, es una escena que se repite en nuestra antigua lírica popular hispánica:

2380
Arribica, arribica de un verde sauze luchava la niña con su adorante.

Amorosa batalla casi idéntica a la sostenida por Mayo y Damián.

Aún queda por indagar qué significa el *tres* en el plano simbólico. Lurker dice que el número *dos* es símbolo femenino y el *tres*, masculino; y que lo son en culturas tan distantes como la Egea y la China. También cuenta que lo mismo entre los antiguos judíos que entre los negros bambaras que viven en el Sudán occidental, el *tres* es símbolo masculino y el cuatro, femenino. Éstas y otras muchas culturas tienen en común el darle un significado sexual femenino a los números pares y masculino a los impares.⁴⁷⁸

En nuestra lírica, en particular, el *tres* solía simbolizar los genitales masculinos⁴⁷⁹, y éste parece ser su sentido en la canción núm. 1664 C. Pero en

⁴⁷⁷ Chaucer 1988: 309.

⁴⁷⁸ Lurker 1992: 144-145. Véase también Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *tres*.

⁴⁷⁹ Reckert 2001: 111; Alzieu *et al* (2000: 133, 3) reproducen esta seguidilla donde las connotaciones genitales masculinas de los números *uno*, *dos* y *tres* son palmarias: «Si la puerta es chiquita / y los tres no caben, / entre el uno dentro / y los dos aguarden.» Otra canción de este tipo es: «A segar son idos, / tres kon una hoz; / mientras uno siega, / holgavan los dos» (Frenk 2003: núm. 1096).

nuestra canción de partida, la núm. 1247, a la cual regreso cumpliendo el periplo, no cabe este papel simbólico del *tres*.

No hay duda respecto a que las peras ofrecidas representan el amor de la muchacha, a la muchacha misma y, por sinécdoque, quizá su vulva. Si uno mira o recuerda las pequeñas esculturas de las *diosas blancas*⁴⁸⁰ europeas y sus equivalentes del preclásico mesoamericano, encuentra la sorprendente semejanza de una pera invertida con las efigies en la sección corporal que abarca de la cintura a las rodillas, imágenes que podrían ser la fuente de la relación simbólica mujer-pera. Creo, además, que, en el sintagma *tres perñas*, el *tres* pudiera ser una lejana reverberación de un modo de aludir al triángulo (la misma pera geometrizada), cuya figura exaltaba turgentemente la fertilidad de la zona genital femenina en las mismas esculturas, de donde muy probablemente proviene el significado simbólico del triángulo invertido: «con la punta hacia abajo simboliza el agua y el sexo femenino»⁴⁸¹.

Otra hipótesis, menos probable, es que, si el *tres* conservase su valor masculino y la pera el femenino, estaríamos ante una especie de oxímoron simbólico: «tres perñas». Por último, juzgo improbable que, en una canción de voz femenina, ambos términos tuvieran valor simbólico masculino.

⁴⁸⁰ Así se ha llamado a las numerosas esculturas femeninas de los milenios V-II antes de nuestra era que simbolizan la fertilidad de la tierra, del agua y de la mujer, las cuales tenían un función cáltica en la veneración de la Gran Madre. Véase Lurker 1992: 29-42; Graves 1988: *passim*. Las estatuillas equivalentes y el culto de la Diosa Madre se remontan al milenio VI a.C. en el sudeste asiático (Campbell 1999: 19-60).

⁴⁸¹ Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *triángulo*. Por el contrario, «con la punta hacia arriba simboliza el fuego y el sexo masculino» (*Loc. cit.*). Por otra parte, cabe señalar que mi método de interpretación se sustenta en el de los antiguos mitógrafos, quienes partían de las representaciones plásticas y de la tradición oral para escribir sus versiones míticas, tal como lo muestra Graves (1989: *passim*). Queda, sin embargo, pendiente una investigación iconográfica sobre ramos y guimaldas en la Baja Edad Media y el Renacimiento.

La festiva elocuencia de las cancioncillas núms. 1246, 1247 y 1248 B contrasta con el conmovedor cantar núm. 2322, en la que el joven invoca a su madre, como característicamente se formula en las canciones de voz femenina, y le pide que calle al pájaro del amor, a él mismo, que canta en el *ramo verde*, simbólica aposición del amor inmortal⁴⁸²; la fuerza del texto radica en la oposición de este símbolo con el actual desamor e indiferencia de la joven.

<p>2322</p> <p>Madre mía, aquel paxarillo que canta en el ramo verde, rogalde vos que no cante, pues mi niña ya no me quiere.</p>	<p>2346</p> <p>Río de Sevilla, ¡cuán bien pareces, con galeras blancas y r[aj]mos verdes.</p>
---	---

Morales Blouin da cuenta de que «Los barcos enramados que paseaban por los ríos eran, evidentemente, parte de toda esa constelación primaveral de celebraciones tradicionales especialmente gozadas por los enamorados»⁴⁸³ y lugar y ocasión de los amoríos juveniles, pues, por ejemplo, todos los viernes entre Pascua y Pentecostés, los barcos enramados, cargados de jóvenes de ambos sexos, salían de Sevilla hacia Triana; lo que inspiró a Lope de Vega la copla núm. 2346, cuya aparición se da en *Lo cierto por lo dudoso* I. Los ramos verdes simbolizan el amor nuevo⁴⁸⁴ de la edad florida y la renovación cíclica de la vida; y las galeras blancas, a las doncellas que navegan en el río del amor⁴⁸⁵.

⁴⁸² Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *verde*.

⁴⁸³ Morales Blouin 1981: 97.

⁴⁸⁴ Huizinga (2001: 162-3; 361) cuenta que, en la vida amorosa de la Edad Media, el verde era el color del amor nuevo, color de felicidad y soltería.

⁴⁸⁵ Morales Blouin (1981: 101-2) remonta la costumbre de los barcos enramados hasta el antiguo Egipto, donde se identificaba a la diosa Hathor con la barca en que se transportaba su efigie, viaje

3.2.5 Lo florido y lo verde

El verde, o la verdura⁴⁸⁶, es el color de la naturaleza, es el despertar de la vida, es el color de las «aguas regeneradoras y lustrales»⁴⁸⁷. El color verde está substancialmente ligado a lo florido: en el mundo vegetal precede, presagia y acompaña a las flores. Es nombre colectivo del follaje y de las hierbas del campo⁴⁸⁸, y, por metonimia, es el campo mismo.

Por esencia y fulgor es símbolo de fertilidad, renovación, abundancia, felicidad, soltería, enamoramiento, inmortalidad, esperanza, juventud, alegría. En nuestra lírica, se asocia también a la sexualidad humana⁴⁸⁹; la *verdura* podía aludir también al vello púbico y, por sinécdoque, a los genitales de ambos sexos⁴⁹⁰.

El verde estaba intrínsecamente vinculado a las celebraciones populares más importantes de la Edad Media (tradicción proveniente desde la época de los arios primitivos de Europa), que eran los festivales del agua del solsticio de verano, cuyos

que precedía la consumación del *hieros gamos* con el dios Horus, lo que «era ocasión de regocijo y fiesta de amor para todo el pueblo». En Sumeria se comparaba, a veces, el órgano sexual de la diosa Inanna con un bote celestial (*Ibidem*: 103). «La tradición ibérica que relaciona el agua, el amor y los barcos convergía en la antigüedad en el culto de Afrodita (*Idem*: 104), ritual que se preservó en «los paseos romanos en el Tíber en barcos decorados con flores que eran parte de la Saturnalia del solsticio vernal y que, lógicamente, deben ser antecesores de los paseos por los ríos de España, el enrame de los barcos y el uso de las flores en esos barcos, especialmente en época tan ligada al amor» (*Id.*: 100). Olinger (1985: 70-1) también relaciona simbólicamente nave y mujer. Frazer (1980: 191) escribe: «la costumbre de pasear por el Tíber en este día en barcos decoradas con flores, prueba de que en algún modo era una fiesta acuática y de que, hasta los tiempos modernos, el agua ha tenido siempre una parte importante en los ritos de "medio verano"».

⁴⁸⁶ Covarrubias 1998: s.v. *verdura*: «Lo que está verde»; *Diccionario de Autoridades*. 1990: s.v. *verdura*: «Lo mismo que verdor». Ésta es la acepción de la palabra usada en los cantares.

⁴⁸⁷ Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *verde*. Portal (2000: 106) dice: «Entre los árabes de España, el verde tenía el mismo significado profano que tenía en la antigüedad; según ellos, designaba la esperanza, la alegría y la juventud, porque es el color de la primavera, esa juventud del año que devuelve la esperanza de las cosechas. Igualmente, según el arte heráldico, el sinople (el verde de la heráldica) significa urbanidad, amor, alegría y abundancia.»

⁴⁸⁸ *DRAE* 1986: s.v. *verde*.

⁴⁸⁹ Alzieu *et al* 2000: 112, 14 y n.; 79, 18; 97, n.v. 115.

milenarios ritos de magia homeopática pretendían propiciar la abundancia del agua y la fecundidad vegetal, animal y humana. Tales ritos se expresan en varios motivos de la antigua lírica: la recolección de ciertas flores y plantas antes del alba; la manufactura y usos diversos de las guirnaldas; los barcos enramados; el enramamiento de puertas y ventanas; el encendido de las hogueras en las cimas de los montes; la implantación del árbol de mayo en las plazas de las aldeas; los baños de amor en los cuerpos de agua corriente o estancada; los encuentros de los amantes en el alba; el intercambio de cintas verdes entre muchachos y muchachas, fueran novios o pretendientes⁴⁹¹; las alegorías de san Juan el Verde y Santiago el Verde⁴⁹².

Todos estos motivos están vinculados a la sexualidad humana, a la fecundación de la pareja. Tal como se ha señalado en la nota de pie de página, las fiestas de san Juan y de la maya se celebraban, durante el Medievo, en el mes de mayo, que era el mes del advenimiento de la renovación de la vida y el verde; «el verde como color de Venus y como color del amor»⁴⁹³; por eso, y dado que el color

⁴⁹⁰ Alzieu *et al* 2000: 2, n.v. 48; 88, 7; 79, 44.

⁴⁹¹ Morales Blouin 1981: 264-5 y *passim*.

⁴⁹² Es de gran importancia señalar que el gran festival del agua del solsticio de verano ha sufrido desplazamiento de sus fechas debido a los cambios de calendario de una edad a otra. Así, la fiesta de san Juan Bautista que corresponde al solsticio de verano (21 de junio) se celebra actualmente el 24 de junio, «pero según el *Cancionero de Baena*, cayó el 6 de mayo de 1410 (...). Fue natural, entonces, que se juntasen las celebraciones de San Juan con las de mayo. Otra razón para este sincretismo ha sido la motivación primordial y primitiva que yace bajo cada celebración en cualquier época del año: la propiciación de las fuerzas que conservan los procesos vitales» (Morales Blouin 1981: 226).

⁴⁹³ Morales Blouin 1981: 265. Portal escribe: «La segunda Venus, de color verde, emanaba de la primera; nació de las aguas primigenias y tomaba el sobrenombre de Venus Afrogenia, nacida de la espuma del mar. Unida entonces a Hermes, el iniciador, daba a luz al amor. (...) Esta diosa regla la generación carnal (...) Venus regeneradora tendía a identificarse con el sol, símbolo del amor y de la verdad». Y añade: «Por un pasaje de Juan Lido, sabemos que el verde estaba consagrado a Afrodita; una pintura de Herculano confirma este hecho: representa a Venus con un ropaje con vuelo de color verdoso.» (Portal 2000: 101).

verde era el más importante en el simbolismo amoroso de la época, cuando llegaba el mes de mayo, no se veía, entre la gente, «llevar más color que el verde»⁴⁹⁴.

Plena de verdor, suena la cancioncilla núm. 90, que aparece tanto en Camões como en Rodrigues Lobo⁴⁹⁵; pero, en la versión de éste, el cantar se amplía con una breve glosa. Presento ambas versiones y comento la de Rodrigues. En la égloga, el verde es el marco de fertilidad de la fuente erótica; la belleza y sensualidad de la muchacha se exalta en el contacto de sus pies descalzos con la verdura y las flores; su canto, cuando enfila hacia su destino, puede alertar a los asechadores, por eso no va segura; aunque, a lo mejor, la inseguridad se la procura la inminencia de su primera reunión sexual; mas prevalece la alegría hipnótica y magnética que la hace caminar⁴⁹⁶ amorosamente.

Estas canciones de *Leonor* pertenecen al género de la *canción de alborada*, caracterizada por el encuentro de los amantes al amanecer:

⁴⁹⁴ Huizinga 2001: 360.

⁴⁹⁵ Frenk 2003: 103.

⁴⁹⁶ Alzieu *et al* (2000: 52, 36; 97, 49; 98, 13; 119, 4) advierten que el verbo *caminar* (implícito en las canciones núms. 90 y 2271) simboliza el coito.

<p>90</p> <p>Descalça vai para a fonte Leonor pela verdura; vai fermosa, e não segura.</p>	<p>Descalça vai para a fonte Leonor pela verdura; vai fermosa, e não segura.</p> <p>Cantando de madrugada pisa flores na verdura; vai fremosa, e não segura⁴⁹⁷.</p>
--	--

Al mismo género de la canción de alborada pertenece la núm. 2271, en la que la protagonista, al igual que Leonor, camina por los campos⁴⁹⁸ primaverales de madrugada para encontrarse con su amante, cuya alegría se contagia al alba, utilizando la figura de la hipátage:

<p>2271</p> <p>Cuando el bien que adoro los campos pisa, madrugando, el alba llora de risa.</p>	<p>96</p> <p>Verdes são os campos, de cor do limão: assi são os olhos do meu coração.</p>
---	---

La 96 es otra copla de Camões en la que la imagen de los campos verdes se une al símbolo afrodisíaco del cítrico, transmitiendo una emoción de enamoramiento esplendoroso que se refleja en los ojos amados.

⁴⁹⁷ Rodrigues Lobo 1968: núm. 169, *apud* Morales Blouin 1981: 69.

⁴⁹⁸ Frenk (1998: 173-4) dice que, simbólicamente, *campo*, *prado* y *grama* son sinónimos, y señala su asociación con las plantas de pantano, cargadas de un arcaico simbolismo erótico. Masera (1995: 185) escribe: «In ancient Castilian *estribillos* the meadow is seen as a pleasurable place for love-making». *Prado* equivale a 'vagina' en Alzieu *et al* 2000: 29,6; 90, 55.

La 1076 es una canción de tipo tradicional de Tirso de Molina, desconcertante por su simbolismo intrincado, del tipo que Bousoño llama homogéneo⁴⁹⁹:

<p>1076</p> <p>Que si viene la noche, presto saldrá el sole.</p> <p>Que si viene la noche con la luna alegre, presto saldrá el sole</p>	<p>d'estos campos verdes. El día y la noche; presto saldrá el sole.</p> <p style="text-align: right;">5</p>
---	---

En su sentido literal, el texto es un galimatías incomprensible; mas, en el plano simbólico, es completamente coherente: el sol (símbolo del varón) sale en la noche nupcial a recibir a la luna (la muchacha) para su encuentro amoroso en los campos verdes (el tálamo o la vulva). La *luna alegre* simboliza a la muchacha casadera⁵⁰⁰; la oración en genitivo «*saldrá el sole / d'estos campos verdes*» hace evidente el símbolo: se trata del varón fecundador en el lecho esponsalicio, pues es el sol de estos campos y no de otros. Y, al final, la sinonimia simbólica: el día (el varón); la noche (la doncella).

El texto núm. 37 aparece en el baile *La maya* atribuido a Miguel Sánchez; a pesar de la obvia influencia cortesana conserva su sabor lírico popular. Si el *Amor* florece en los prados, es porque éstos son los genitales femeninos y porque allí se da el encuentro amoroso:

⁴⁹⁹ Bousoño 1981: 110. Este tipo de símbolo es el que carece de correlato objetivo, y es un significante que tiene uno o más significados simbólicos, que son difíciles de discernir si no se conoce previamente el símbolo en cuestión.

⁵⁰⁰ Frenk 1998: 162-167.

<p>37</p> <p>No os llamen, Amor, villano, sino lindo cortesano.</p> <p>En estos prados nacido —sino lindo—, llámenos galán pulido</p>	<p>—también lindo—.</p> <p>Pues triunfáys, Amor ufano, no os llamen, Amor, villano, sino lindo cortesano.</p>
---	---

5

En otras ocasiones, el símbolo *verde* aparece en canciones de saudade, donde se canta el bien perdido o no alcanzado.

En el cantar núm. 1960, proveniente de la ensalada *Desde el campanario* de Laso de Vega, la niña se levanta a lo que da su altura (*sobre sus zancos*) desde el punto más alto de su aldea, el campanario, que simboliza la altura de su anhelo, para mirar *los verdes campos*, símbolo del amor juvenil y la fecundidad ansiados, pero también, quizá, de su desesperación o frustración⁵⁰¹; acaso en el *campo* real esté su enamorado labrando o pastoreando, y allá con él quisiera estar la niña que mira y mira desde el pasado y sigue mirando con la magia verbal del y *mirava*.

<p>1960</p> <p>Desde el campanario, sobre sus çancos, y mirava la niña los verdes campos.</p>

En la canción núm. 543, *lo verde* representa la vida y el amor que encarnan en la *zagala*; pero también es una alusión a sus genitales⁵⁰². En la glosa, el pastor

⁵⁰¹ Portal (2000: 106) deslinda: «en la lengua popular, el verde era el color de la esperanza en este mundo. Por inversión, los profanos le atribuyeron la significación de desespero».

⁵⁰² Alzieu *et al* 2000: 79, 18.

manifiesta, en un vaivén entre el nivel simbólico y el literal, el fin de la relación erótica con la muchacha. El *ganado* alude a los genitales masculinos, mientras que el *prado* y las *hierbas*, a los genitales femeninos⁵⁰³. Cabe recordar que el pastor suele ser un personaje lujurioso en esta lírica⁵⁰⁴. Por último, aquí la glosa amplía la información del villancico⁵⁰⁵.

543 Zagaleja la de lo verde, graciosica en el mirar, quédate a Dios, alma mía, que me voy d'este lugar.	Glosa ⁵⁰⁶ : Yo me voy con mi ganado, zagala, d'aquest' exido; no me verás en el prado entre las yerbas tendido. Desde agora me despidio 5 de mi plazer y holgar. Quédate a Dios, alma mía, que me voy deste lugar.
---	---

El *verde* aparece también en los cantares de carácter alegórico como sustantivo en aposición de san Juan y Santiago, en los que éstos personifican a la primavera, los festivales florales y acuáticos, y la fecundidad. En la lírica se tiende a confundir a san Juan con Santiago. Éste «usurpa el epíteto de "el verde" que, a juzgar por la evidencia, se usó primero para San Juan⁵⁰⁷». Pero, más allá del

⁵⁰³ Masera (1995: 187) escribe: «the meadow grass that the man's cattle is going to graze represent sexual intercourse». Y, además, dice (*Ibidem*:101) «Man's genitals designated by a domestic animal already appear in old *estribillos*». En la tradición simbólica los animales cornados eran símbolos fálicos (Cirlot 2001: s.v. *cuernos*); en especial el cabro, considerado «de naturaleza ardiente y prolífica», y el toro, ambos «símbolos del espíritu macho y combativo, de las potencias elementales de la sangre» y ligados al «complejo simbólico de la fecundidad» (Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *cabrón*, *toro*).

⁵⁰⁴ Masera 1995: 91-104.

⁵⁰⁵ Frenk 1978: 275-292.

⁵⁰⁶ Alín 1968: núm. 453. Transcribe la glosa de Juan Vásquez, *Recopilación*, II, núm. 4.

⁵⁰⁷ Morales Blouin 1981: 257.

nombre, el personaje es el dador de las aguas y el artífice del amor, la fecundidad y el renacimiento cíclico: el protagonista de las festividades:

1239 A	1240 A
Quem diz que nam hé este Sam Joam o Verde?	San Ju[an] Verde passó por aquí: ¡quán garridico lo vi venir!
1239 B	1240 B
¿Quién dice que no es éste Santiago el Verde?	-¿San Juan el Verde passó por aquí? -Más ha de un año que nunca le vi.

El epíteto de «*el Verde*», compartido por ambos santos, proviene de Khidr, Khisr o Al-Khadir, «el hombre verde» de la tradición árabe-india. Khisr, como Santiago, es el patrón de los viajeros y construyó su casa en el punto extremo del mundo, allí donde se tocan los dos océanos, el celeste y el marino; es el compañero de viaje y desaparece una vez cumplido el favor al romero. Nace en una gruta —es decir, de la vagina de la propia tierra— y subsiste y crece gracias a la leche de un animal, como muchos héroes fundadores. Su verdor y su inmortalidad se explican por su inmersión en la Fuente de la Vida. Su emblema es el pez, símbolo de fecundidad. Se le asocia al océano primordial. En la tradición india se le representa sentado sobre un pez, y se lo asimila a los dioses de los ríos; aunque reina tanto sobre la vegetación como sobre las aguas. Entre los árabes se dice que se sienta sobre una piel blanca, que es la tierra, y entonces ésta se vuelve verde⁵⁰⁸.

Las similitudes, tanto de los atributos de los personajes cuanto de algunos rituales de las fiestas, cuya celebración, además, compartían cristianos y moros,

⁵⁰⁸ Chevalier y Gheerbrant 1999: s.v. *verde*; Morales Blouin 1981: 260-1.

indican influencia, coincidencia y fusión de las tradiciones orientales y occidentales, pues las celebraciones equinocciales y solsticiales tienen carácter universal⁵⁰⁹.

3.2.6 La flor y la espina

«purpúreas rosas sin temor de espinas»

Luis de Gongora⁵¹⁰

Olinger dice que la *espina* es el principio masculino transformador, el amante⁵¹¹; Alín la ve como un evidente símbolo fálico⁵¹².

En la antigua lírica popular, la *espina* se asocia principalmente con verbos de claras alusiones sexuales: *prender*, *picar*, *hincar*, *punzar*, *coger*, *apresar*, *rasgar*, y está implícita en la mención de las plantas espinosas.

Masera escribe: «To stick or to catch are (...) actions with an erotic meaning in which plants play an important role»⁵¹³. Y más adelante afirma: «They [the plants]

⁵⁰⁹ «The morning of San Juan associated with the Moorish festivities is a constant motif in the *romancero*» (Reid 1935: 402-3, *apud* Masera 1995: 40). «This motif [la mañana de san Juan] has been traced and studied by Armistead and Silverman (1965-66: 436-443) in a very interesting article where the authors suggest the *kharja* as the origin of this motif, which has been preserved associated with a variety of themes in the pan-Hispanic *romancero*» (Masera 1995: 40). Sánchez Romeralo (1969: 81) escribe: «el tema de San Juan aparece ya en una jarcha, contenida en una moaxaja árabe, del gran poeta Al Tutill, el Ciego de Tudela, muerto en 1126 (...). Dice la jarcha, según interpretación y traducción de García Gómez: ¡Albo día este día, / día de la 'Ansara [sanjuanada] en verdad! / Vestiré mi [jubón] brochado / y quebraremos la lanza.» Frazer (1980: 710) puntualizaba: «entre los pueblos mahometanos del África septentrional, como entre los pueblos cristianos de Europa, el festival solsticial es por completo independiente de la religión que el pueblo profesa públicamente y constituye como la reliquia de un paganismo anterior.»

⁵¹⁰ Alatorre 2003: 102

⁵¹¹ Olinger 1985: 94.

⁵¹² Alín 1991a: núm. 483.

⁵¹³ Masera 1995: 193.

can cause an itchy feeling or they can prick (*picar*), the result of which is symbolically the loss of virginity»⁵¹⁴.

Prender, entendido habitualmente como 'asir, agarrar, coger, capturar alguna cosa'; también se tomaba en aquellas épocas «por ejercer los brutos el acto de la generación»⁵¹⁵, de donde sencillamente se derivaba el término hacia las relaciones sexuales humanas.

En el cantar núm. 978, la espina se sugiere por la mera mención de la planta; en tanto que en la canción núm. 731 se la alude, además, con el verbo *prender*.

978 La zarzuela, madre, ¡cómo la menea el ayre!	731 Más prende amor que la zarza, más prende y más mata.
---	--

En el núm. 978 el viento agita la zarzuela «como el amante excita a su amada cuando viene a verla»⁵¹⁶; pero la espina implícita parece indicar que ésta, con la fuerza rítmica⁵¹⁷ del viento, penetra en la muchacha consumando el acto amoroso.

En el núm. 731 se hace un simil entre *amor* y *zarza*, cuyas ramas tupidas y espinosas prenden, atrapan y pican; simultáneamente ambos sustantivos son

⁵¹⁴ Masera 1995: 195.

⁵¹⁵ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *prender*.

⁵¹⁶ Frenk 1998: 168. También escribe (Frenk 1998: 169) que el *viento* es ciertamente «el impulso masculino visto —sentido— por la *mujer*, cosa importante. Sólo conozco un viejo cantar donde es el hombre el que identifica al viento con su propio impulso sexual: "Agora vinieste un viento / que me echase acullá dentro / [...] / que me echasse acullá dentro / en faldas de mi amiga" (255)». Y, después, dice: «Lo que por ninguna parte encuentro en nuestro repertorio es el arquetipo del viento como *fuerza fecundadora*» (Frenk 1998: 170).

⁵¹⁷ Recuérdese que los movimientos rítmicos implican coito.

personificados por medio de la expresión *más mata*; *matar* alude al orgasmo⁵¹⁸ y *prender* a la penetración de la mujer por el hombre, entre otras evocaciones.

En la cancioncilla núm. 1650 el papel de la espina y del verbo *hincar* no deja lugar a dudas sobre su sentido simbólico:

<p>1650</p> <p>¡Ay, mezquina, que se me hincó un'espina! ¡Desdichada, que temo quedar preñada!</p>	<p>1707 C</p> <p>Si quieres ser mi enamorada, zagaleja, por mi fe, dart' é gervilla naranjada, que te repique, repique en el pie.</p>
--	---

En la canción núm. 1707 C, el verbo *dar* implica coito⁵¹⁹; el verbo *repicar* tiene obvias connotaciones sexuales provenientes del simbolismo fálico⁵²⁰. Además, la expresión *que te repique en el pie* evocaba inmediatamente el dicho 'Dar botín cerrado', que significaba «hazer con mujer»⁵²¹, tal como se corrobora en el cantarcillo núm. 1707 A⁵²²:

⁵¹⁸ «*Matar* designa el efecto de la belleza» (Asensio 1970: 114-5), y dibuja la noción del orgasmo como muerte (Olinger 1985: 101).

⁵¹⁹ Alzieu *et al* 2000: 73, 1 y n.; 74, 35; 11, 3.

⁵²⁰ Alzieu *et al* 2000: 51, 22; 84, 26 y n.; 87, n.v. 24; 133, 5, 14 y n.; 141, 21-23, 60; Alln 1991a: núm. 589.

⁵²¹ Correas 1627: 679b.

⁵²² Masera (2001: 78n43) ilustra con esta canción la iniciativa sexual masculina.

1707 A

Abríme, Menguilla,
abríme, y te daré
botín cerrado
que te rrepique en el pie.

El verbo abrir representaba la disposición femenina al coito: abrir sus genitales para la penetración de los del varón⁵²³.

Es el turno de los cardos, símbolos fálicos⁵²⁴ por tradición, figura y espinosidad:

1717	204
¿Si pica el cardo, moza, dí? Si pica el cardo, dí que sí.	¡Quándo, mas quándo llevará cerezas el cardo!

En la cancioncilla núm. 1717 el simbolismo ya es evidente y no es menester comentarlo.

En cambio, la canción núm. 204 sí requiere de una detenida indagación. Si se la lee literalmente, de modo semejante al refrán registrado por Correas: «No pidáis zerezas al kardo, pues nunca las á llevado»⁵²⁵, se queda en un *adínaton*. Pero, en el nivel simbólico, la cuestión es diferente. Es probable que la gente de la época llamara, por similitud, *cereza* al capullo encarnado que se convierte en rojísima flor en algunos cardos como el 'corona de fraile', el 'cardo palustre', el 'cardo mariano o lechal' y el simplemente nombrado 'cardo' (*Cirsium welwitschii* Cosson), endémico de

⁵²³ Alzieu *et al* 2000: 25, 108; 85, 27; 132, 15.

⁵²⁴ Alzieu *et al* 2000: 87, 13 y n.v. 24, 53; 137, n.v. 1, 19. En particular, el *cardo corredor* aparece en 87, 13-19 y n.v. 4, 12, 20; De Gubernatis (2003: s.v. *cardo*) escribe: «El cardo es una planta solar» y, por lo tanto, masculina y generadora.

⁵²⁵ Correas 1627: 258a.

Almería y Murcia⁵²⁶. También es importante considerar que las cereza y el cerezo aludían a los genitales masculinos⁵²⁷, y saber que era un vegetal de cortejo de honda significación erótica:

los enamorados colocan una rama de cerezo o de melocotonero en la puerta de sus amadas la noche que precede al primero de mayo. En otras partes, se cuelgan ramas de cerezos en las casas de las mujeres impúdicas⁵²⁸.

Además, en la noche de san Juan las «jóvenes también recogen una flor de cardo que ponen debajo del lecho. Si al otro día se ha abierto, presagia boda»⁵²⁹. El vínculo entre san Juan y el cardo se encuentra en el plano de inveterados mitos solares; al respecto De Gubernatis escribe:

Al observar el erizado cardo con su flor en forma de astro y que se abre al sol, se adivina fácilmente que el espíritu humano, en un momento dado, en un ensueño infantil, identificó al cardo, que pincha y ensangrienta las manos de quien lo coge, con el astro del día, que, en la hora de su apogeo celeste, ha sido elegido para representar la sangre que brota de la cabeza de Juan Bautista decapitado. Si uno se toma el trabajo de encerrarse en el círculo de las ideas mitológicas, y permanecer allí un poco para captar las relaciones íntimas de ese mundo ideal que tuvo, también él, su día de viva realidad, se llega a comprender cómo bajo la imagen de un cardo puede ocultarse un mito solar⁵³⁰.

Mas no hay que perder de vista que la relación más inmediata surge de la mera apariencia de la planta, de la bermeja hermosura de sus flores, evocadoras del fuego

⁵²⁶ Ceballos *et al* 1980: s.vv. *cardos*.

⁵²⁷ En Alzieu *et al* (2000: 137, n. vv. 15-18) se encuentra este elocuente fragmento: «de cerezas garrafales / un muy hermoso cerezo, / golosina de las mozas / que cogen en mayo el trébol.»

⁵²⁸ De Gubernatis 2003: s.v. *cerezo*.

⁵²⁹ Morales Blouin 1981: 252.

⁵³⁰ De Gubernatis 2003: s.v. *cardo*. El autor ilustra el vínculo entre el cardo y el sol con algunos ejemplos: «(...) el sol, cuando va a llover, se cierra como el cardo. Ahora, si el cardo representa el sol y si el roble es símbolo de la nube, se comprende cómo el hijo del cardo pudo desposarse con el roble; se comprende también cómo el pequeño Pulgarcito, el enano solar, puede confundirse

y la pasión, y de que florecen precisamente de mayo a agosto⁵³¹; es decir, al inicio de la *maya* y durante todo el estío.

Por tanto, en el nivel simbólico, la expresión ¡cuándo llevará cerezas el cardo! no tiene la intención de un hiperbólico adinaton o de una negación rotunda al ansia de la muchacha, sino la de representar que el muchacho aún no ha madurado sexualmente; en consecuencia, el cantarcillo muestra la desesperación de la muchacha, que todavía tendrá que esperar el florecimiento del cardo. Éste es el mismo sentido que encontramos en otras cancioncillas semejantes de la época y en las supervivencias citadas por Frenk⁵³²:

Dice mi madre que estaré por casar, hasta que haya cerezas en el cardizal: ¡Cuándo, mas cuándo echará cerecitas el cardo.	Dice mi madre que no me da marido hasta que el cardo no esté florido. Yo digo: ¡Cuándo, cuándo estará florido, madre, aquel cardo! ¡Quiero marido!
--	---

Asimismo, es muy probable que en estas canciones la palabra *cerezas* tenga connotación andaluza⁵³³, lo que refuerza mi interpretación: se estaría esperando que el cardo dé cerezas, que el joven sea capaz de procrear.

con el cardo y ser tragado por la vaca nocturna o por la nube; se comprende por fin cómo el cardo puede expulsar las lombrices de la vaca, al igual que el sol expulsa los demonios nocturnos»

⁵³¹ Ceballos *et al* 1980: 364.

⁵³² Frenk 2003: núm. 204, sección *Supervivencias*; *vid. supra* "Prometió mi madre" (núm. 202) y "Plega a Dios que nazca" (núm. 203).

⁵³³ Alonso (1982: s.v. *cereza*) registra en su tercera acepción: «Andalucía. Gota que excreta la nariz y pende de ella.» En México, tan influido por el habla andaluza, en el lenguaje popular se usa la palabra *mocos* tanto para la 'secreción nasal' cuanto para la 'secreción seminal'. Por ello no es difícil encontrar el vínculo entre cardo y cereza: el cardo es el falo y la cereza, el semen.

En la canción núm. 2308 aparece el *cardo corredor*, como, en efecto, se le nombraba; quizá se trate del cardo mariano o lechal, cuyo tallo es peloso, cubierto de una viscosidad blancuzca, y produce un enorme rosetón purpúreo, con manchas lechosas, parecido a una estrella por las púas que tiene alrededor⁵³⁴.

Es probable que en su elección simbólica interviniese tanto la belleza y el color de su flor (pues otros cardos tienen flores con las mismas características) cuanto el resto de su apariencia (es el único cuyas hojas y tallo están cubiertos de la viscosidad blancuzca que, seguramente, evocaba textura y color del semen), y su nombre, ya que *corredor*⁵³⁵ deriva del verbo *correr*, término cargado de connotaciones sexuales en esta lírica⁵³⁶. Además, el verbo *dormir* se asociaba habitualmente con encuentro amoroso⁵³⁷.

Lo sugerido en el villancico se vuelve nítido en la segunda estrofa de la glosa, que copio de la *Antología* de Alonso-Blecua⁵³⁸ y la coloco al lado del núcleo tradicional:

⁵³⁴ Las definiciones que dan los diversos diccionarios no coinciden (*Diccionario de Autoridades* [1990] y el de la *DRAE* [1986]) o su información es precaria (Covarrubias [1998] y Alonso [1982]); en tanto que en mi fuente botánica fundamental (Ceballos *et al* 1980) no aparece como tal; por esto, la definición que doy reúne características de las distintas fuentes y es un poco conjetural; mas, en suma, un cardo es un cardo, y, simbólicamente, un falo.

⁵³⁵ Ninguno de los diccionarios explica por qué se le llama *corredor*. El *DRAE* (1986: s.v. *cardo*) en una de las acepciones dice: «setero. cardo corredor. Se llama así porque alrededor de él se crían las setas.» (¿!).

⁵³⁶ Alzieu *et al* 2000: 89, 16, 18; 97, n.v. 73 y 241; 98, 36; 108, 11; 109, 6.

⁵³⁷ *Ibidem*: 57, 19; 144, 90.

⁵³⁸ Alonso-Blecua 1966: núm. 69, vv. 13-20.

<p>2308</p> <p>Adurmióseme mi lindo amor, siendo del sueño vencido, y quedóseme adormesido debaxo de un cardo corredor.</p>	<p>Glosa:</p> <p>Él durmiendo, velo yo, abrasándome su fuego; deste velar me quedó vida con poco sosiego. Su dolor es mi dolor, su gemir es mi gemido: y quedóseme adormecido debajo de un cardo corredor.</p>
---	--

Y ahora resuena la canción núm. 1803:

<p>1803</p> <p>Kastigóme mi marido kon rramo de hinoxo: siete meses estuve de mal de koskoxo.</p>

El sentido literal lo asienta Frenk en la sección *Contextos* del mismo cantar: «Ke es ordinario akriminar las muxeres una nonada ke las token los maridos»⁵³⁹. Pero lo que en el plano literal es un lamento, en el simbólico es una especie de presunción. Ya en mi comentario de la canción *Manojitos de hinojo* mostré el carácter fálico del *hinojo*; falta saber qué significa el *coscojo*⁵⁴⁰. Por lo visto en la nota, puede inferirse que el *mal de coscojo* simboliza una actividad sexual tan

⁵³⁹ Correas 1627: 375b, *apud* Frenk 2003: núm. 1803, sección *Contextos*.

⁵⁴⁰ Covarrubias (1998: s.v. *coscoja*) da estas definiciones: Es la hoja seca de una especie de encina pequeña que pincha con las espinillas que tiene «y de allí se dixerón coscojos, las rodajuelas de puntas que echan a los frenos para domeñar los cavallos duros de boca. Es nombre hebreo, que vale espina, porque punge [y] significa picar y afligir, porque los coscojos con las puntillas que tienen pican al cavallo y lo afligen.» El DRAE (1986: s.v. *coscojo*) define este vocablo como la agalla o tumoración de la coscoja ocasionada por el quermes.

intensa que ocasiona hinchazón duradera (sin duda, hiperbólica) en los genitales femeninos; aunque también pudiera aludir al embarazo de la mujer.

Esta sección cierra con el cantarcillo núm. 11, donde la espina es aludida por el verbo *prender*, y tiene la peculiaridad de que utilizando el recurso de la *personificación* invierte el motivo de coger las flores: ellas la prenderán.

El vocativo *niña* nombra la condición casta de la muchacha y *las flores del huerto* simbolizan su sexualidad virginal, con la que anda jugando, por lo que se le advierte que las flores la prenderán, la cogerán, punzarán su virginidad. Lo que ella, al parecer, busca gozosa:

11

Dexa las flores del huerto, niña,
dexa las flores, que te prenderán.

3.3 La flor sin símbolo

En muchas ocasiones, la flor, sea genérica o singular, no se emplea en sentido simbólico, sino sólo figurado, analógico o comparativo; *flor* puede significar lo excelente, lo más escogido o lo más bello de un conjunto; o ser miembro de locuciones con cierto significado coloquial; es decir, lenguaje figurado, mas no simbólico.

El término *flor*, aplicado sencillamente «para encarecer lo muy excelente⁵⁴¹» se encuentra en las expresiones *llevarse la flor* o *de flor* en los siguientes cantares:

⁵⁴¹ DRAE 1986: s.v. *flor*.

940 Esta nave se lleva la flor, que las otras no.	1421 Esta novia se lleva la flor, que las otras no.
1121 ¡Ésta sí que es siega de vida! ¡Ésta sí que es siega de flor!	1427 A Esta niña se lleva la flor, que las otras no.
1277 Esta maya se lleva la flor que las otras no.	1427 B Este niño se lleva la flor, que los otros no.
1420 Estos novios se llevan la flor, que los otros no.	

La excelencia de la verbena se toma también como referencia para comparar elogiosamente otras cosas o destacar su valor:

1255 A Que si buena es la verbena, más linda es la hierbabuena.	1255 B Que si verde es la verbena, más blanca es la azucena.
---	--

Y una más:

881 La berbena i la verdá perdido se á. La verdad en los onbres i la berbena en los montes perdido se á.

Y lo mismo ocurre con la albahaca⁵⁴²:

1253

Que si buena es la albahaca,
mejor es la Cruz de Calivaca.

«El lustre de cada cosa dezimos flor, por el resplandor que da de sí»⁵⁴³, en este sentido y prosopopéicamente se tienen las canciones que enseguida vienen:

29	883 A
¡Viva la flor del amor! ¡Viva la flor!	Esta noche le mataron al caballero, a la gala de Medina, la flor de Olmedo.
120 A	1039
Yo, mi madre, yo, que la flor de la villa me so.	Que de Cuenca salió la flor, que de Huete, non.
121	1221
Serranas, nam hajais guerra, que eu sam a flor desta serra.	¡Aquí viene la flor, señoras!, ¡aquí viene la flor!

Con el mismo sentido y prosopopeya que las anteriores, pero enriquecidas con la metáfora, aparecen estas canciones:

⁵⁴² Devoto 1974: 395-414. El autor habla de las propiedades extraordinarias de la albahaca, reales e imaginarias, y de su simbolismo.

⁵⁴³ Covarrubias 1998: s.v. *flor*.

<p>858 A</p> <p>No me llamen flor de las flores, llamadme castillo de dolores.</p> <p>858 B</p> <p>No me llamen flor de ventura, llamadme castillo de fortuna.</p>	<p>858 C</p> <p>No me llaméis flor ninguna, llamadme castillo de fortuna, pues a mí sigue más que a ninguna.</p>
--	--

La tercera variación, núm. 858 C, es la más contundente; la figura *flor ninguna* es espléndida, su novedad torna más conmovedor el segundo verso, y da mayor belleza y fuerza a la canción. Conviene advertir que *fortuna* vale aquí en su acepción de infortunio, desgracia, adversidad⁵⁴⁴.

En los cantarcillos núms. 625 A y B, coloquialmente, los amores que *se pasan en flores* son los que dan largas y no fructifican⁵⁴⁵; los que causan pena.

<p>625 A</p> <p>Mis amores todos se pasan en flores.</p>	<p>625 B</p> <p>Que todos se pasan en flores mis amores, que todos se pasan en flores.</p>
--	--

La flor es asimismo simple objeto de comparación o analogía, como en los tres cantares siguientes:

⁵⁴⁴ Alonso 1982: s.v. *fortuna*.

⁵⁴⁵ *Diccionario de Autoridades* 1990: s.v. *flor*. «Andarse en flores. Dilatar la conclusión de un negocio, con motivos ò pretextos insubstanciales, para entretener à alguno y darle largas.»

720	2005
Como flor es de jazmil el amor de poca fe, que entre manos secasé.	Palacios sin fundamento, envejecer con señores, casamientos por amores, son flores que lleva el viento.

256		5
Sañosa está la niña: ¡hay Dios, quién le hablaría!	hermosa como las flores, sañosa como la mar.	
En la sierra anda la niña su ganado a repastar,	Sañosa como la mar está la niña: ¡hay Dios, quién la hablaría!	

Y en una analogía hiperbólica de Lope de Vega:

2277
Blancas coge Lucinda las azucenas, y en llegando a sus manos parecen negras.

Y, por último, la flor aparece como mero concepto en el refrán núm. 2003; o es objeto de una simple descripción, aparentemente, en la núm. 1258:

2003	1258
Ni de malva buen vencejo, ni de estiércol buen olor, ni de moço buen consejo, ni de ramera buen amor.	[J]aramago verde, [que] nace na serra, tein o(lh)o verme(lh)o [e] cor amarella.

3.4 Conclusiones

El simbolismo era el alma de la antigua lírica popular hispánica en que latía. Por él las imágenes del mundo no eran sólo lo que aparentaban, sino también redes significativas y afectivas del erotismo y la fertilidad humana y, a la vez, representaciones sensuales de lo suprasensible, o sea, del sentido teleológico de los actos y sucesos ínsitos en la fecundidad cósmica, la regeneración cíclica y la continuidad de la vida, cuyo misterio y celebración palpitan enfáticamente en los símbolos y motivos florales.

Hay, pues, una unidad indisoluble entre la cosmovisión, el simbolismo y la poética populares, lo que se evidencia en la identificación esencial de la fertilidad del universo, los símbolos y la púber floreciente; trinidad en la que el símbolo media entre el cosmos y la muchacha, unidos por el milagro de la vida y su reproducción, pero también por la oscuridad de su origen y sentido; y su facilidad para cundir, mas también para extinguirse.

De ahí que, en el *corpus* de la antigua lírica, sean tan numerosas las canciones simbólicas del «eterno epitalamio para la niña» (Reckert 2001: 173) y que se cantaran sobre todo durante las grandes fiestas ceremoniales de la fertilidad cósmica y de los ciclos estacionales, y en otros actos sagrados como los rituales de esponsales y bodas. Si bien estas festividades tenían un barniz judeocristiano y habían sido incluidas en el santoral, culto y liturgias de la Iglesia, en realidad el cristianismo había sido cernido por las creencias y los ritos inveterados de la cultura popular arquetípica.

Esto explica la consubstancialidad y continuidad entre el simbolismo medieval y el de épocas arcaicas, del mismo modo que en creencias, ceremonias y rituales; y, además, el papel esencial de los símbolos en el imaginario colectivo y en la poética de la lírica tradicional simbólica.

El análisis e interpretación de los símbolos y motivos florales de las canciones tradicionales, se realizó a partir de organizar el universo florido en familias, subfamilias y modalidades simbólicas, resaltando, así, las interrelaciones significativas entre las canciones de cada agrupación; de este modo fue posible corroborar, matizar y enriquecer los desciframientos, e inferir nuevos, según las combinaciones intratextuales⁵⁴⁶ diversas. La conjunción en torno a determinadas características representativas alumbró tanto a éstas cuanto a los otros símbolos asociados en cada ocasión, pues ineludiblemente debió interpretarse en detalle el símbolo en turno, cualquiera que fuese su índole; sólo entonces se pudo discernir o aproximar el sentido simbólico unitario de cada canción.

La intertextualidad⁵⁴⁷, hecha más evidente por la distribución en subconjuntos distintivos, ha propiciado ahondar en ciertos aspectos de los símbolos y motivos. Así, por ejemplo, ahora es más claro que «coger flores», además de ser una marca

⁵⁴⁶ «Intratextual. Se dice de la relación que se establece entre los componentes de un texto por el hecho de formar parte de un sistema integrado de signos, cuya función y valor significativo dependen de su mutua interrelación» (Estebáñez 2001: s.v. *intratextual*).

⁵⁴⁷ «Intertextualidad. Término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A. J. Greimas, R. Barthes, G. Genette, J. Ricardou, L. Dällenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc. J. Kristeva concibe la escritura como una "lectura de un corpus literario anterior", y el texto literario como "absorción y réplica" de textos previos, de los que sería, al mismo tiempo, reminiscencia y transformación» (Estebáñez 2001: s.v. *intertextualidad*).

contextual simbólica de la voz femenina⁵⁴⁸, es un complejo simbólico y poético exclusivo del ámbito femíneo ligado indisolublemente a la especie de la fertilidad⁵⁴⁹. Esto se comprueba e ilustra, por contraste, con el único texto (el núm. 860, que es, además, de procedencia culta) en el que se pone en voz masculina el motivo «coger flores»; esta intrusión desvirtúa completamente, aun cuando el poema tiene otros símbolos populares, el sentido simbólico tradicional, por lo que, como bien dice Masera, «el significado de coger flores se ha oscurecido»⁵⁵⁰ y, aún más, destruido, pues se ha trastocado radicalmente la representación. La traición simbólica conlleva la degradación significativa, incluso en el plano denotativo. Este ejemplo muestra hasta qué punto estaban trabados la cosmovisión, el simbolismo y la poética populares.

También he dicho que «coger la flor» representa la transposición del misterio de la sexualidad por la núbil, desde la visión femenina, y su probable fecundación; pero simultáneamente el símbolo está presentando una hierofanía, revelando lo sagrado que hay en el acto de la joven, su lugar en la fertilidad universal y en la preservación de la vida. Es decir, «coger la flor» no sólo simboliza la iniciación de la pubescente en la fertilidad, sino a la vez, y a través de ella, simboliza la fertilidad cósmica, así se trasluce, en traslumbriamientos, la hermética *sustancia* ejemplar (la fertilidad), pero nunca se transflora porque las últimas causas y los últimos fines de la vida son indescifrables.

⁵⁴⁸ Masera 2001: 95-99.

⁵⁴⁹ Cuyo culto se remonta cuando menos al Neolítico indoeuropeo y se prolonga de modo generalizado hasta el siglo XIX (Eliade 1999, III: 283), en distintos grados y según las zonas; aunque ha subsistido en las regiones más atrasadas y aisladas de Europa, muy probablemente hasta nuestros días.

⁵⁵⁰ Masera 2001: 99.

De igual modo, en la imagen de «coger la flor» palpita la presencia subsidiaria del encuentro amoroso, que, en su nivel simbólico, está nimbado por la primera hierogamia antropomórfica, por la pareja primordial que «estimuló las fuerzas creadoras de la naturaleza»⁵⁵¹ asegurando su regeneración cíclica, pues el acto procreador de la divina pareja es sagrado y se proyecta mágica y enigmáticamente como energía biocósmica hacia la realidad entera, de manera especial y palpable hacia la vida vegetativa, que, a su vez, en un circuito de sustancia vital y fuerzas sacras, estimula la fecundidad de los seres humanos.

Por eso temblamos ante la belleza y sensualidad de la joven y nos emociona su encuentro amoroso, pero lo que más nos conmueve, en otro nivel o momento, es la densidad metafísica vislumbrada en la representación, lo que late inmensamente en cada símbolo y, desde luego, en cada acto representado (desde el cortejo hasta el coito) y en cada protagonista; de ahí que el símbolo ilumina de inmenso⁵⁵² a la canción y al espectador.

Mientras esta concepción sagrada del erotismo prevalece, vinculada al *universal* de la fertilidad y lo femenino, es muy común que la iniciativa sexual corresponda a la mujer; por el contrario, cuando esta concepción se pierde, el hombre arrebató a la mujer la iniciativa y aun sus símbolos y motivos: ya no será la mujer quien corte la flor, la sustituirá el hombre⁵⁵³ e igualará la acción simbólica a los verbos del complejo simbólico masculino (*arrancar, segar, trillar*), reduciendo su significado a coger a la mujer y perdiendo, claro, todo su original sentido

⁵⁵¹ Eliade 1986: 288.

⁵⁵² Cf. Ungaretti 1979: 78

⁵⁵³ Cf. Maserà 1995: *passim*.

cosmogónico y metafísico⁵⁵⁴. Hay, sin duda, en este tránsito, una degradación simbólica; el simbolismo arcaico se difumina o desvanece; queda como un lugar común o con un significado restringido a lo inmediato: el símbolo pierde su alma. Desde otro ángulo, en la canción tradicional «el discurso de la mujer se centra en ella misma en tanto que el del hombre gira alrededor de la mujer»⁵⁵⁵ en el folklore contemporáneo. Ilustro con una copla de "La bamba":

Al cortar una rosa
yo me espiné,
pero el gusto que tuve
es que la corté.⁵⁵⁶

Es transparente que la usurpación de la voz y la acción femeninas por las masculinas conlleva la pérdida de la poética simbólica femínea: ya no late el misterio de la vida en el universo, ya no existe la vivencia del erotismo como parte de la pluralidad de seres, sucesos y pasiones en que se manifestaba la esencia de la fertilidad sagrada.

Por último, lo esencial de la disertación conclusiva precedente atañe también, desde luego, a todos los símbolos y motivos de mi estudio.

Por otra parte, en el campo de las proposiciones, considero que sería fructífero aplicar mi método de organización y hermenéutica de los símbolos y motivos, dentro del ciclorama del simbolismo arcaico, a investigaciones futuras que abarquen el resto del universo simbólico de la lírica tradicional.

⁵⁵⁴ Cf. con folklore mexicano contemporáneo en Frenk 1975, 1: 319-320.

⁵⁵⁵ Masera 2001: 80-81.

⁵⁵⁶ Frenk 1975: núm. 2415.

También luce promisorio continuar los estudios de intertextualidad, sincrónica y diacrónica, pues ello iluminará más tanto la simbólica indoeuropea y, en particular, la hispánica cuanto los contactos y similitudes entre éstas y otras tradiciones y neotradiciones⁵⁵⁷.

Asimismo, pudiera resultar interesante explorar los aspectos retóricos en la antigua lírica; quizá su sistematización revelaría marcas contextuales⁵⁵⁸ retóricas; o algunas figuras literarias asociadas con ciertos símbolos y motivos o estadios de la evolución lírica; o algunas otras como distintivas de lo culto y lo popular o de peculiaridades regionales, etc.⁵⁵⁹

Será menester, además, ahondar en el estudio de las mentalidades medievales; en cada uno de los aspectos estudiados por la antropología sociocultural (costumbres, creencias, rituales, etc.)⁵⁶⁰; en las técnicas y tipos de producción⁵⁶¹; en los procesos y división del trabajo⁵⁶²; en las relaciones sociales de producción y dominación y la interinfluencia ideológica y cultural entre las clases sociales⁵⁶³; en la evolución de las lenguas y las formas dialectales vernáculas; en las otras artes medievales, preeminentemente la literatura y la música. De esta manera se estará mejor facultado para desvelar el sentido de los símbolos relativos a los

⁵⁵⁷ Tal como lo han hecho, por ejemplo, Danckert (1976), Reckert (1970, 2001), Masera (1995), Frenk (1998), etc.

⁵⁵⁸ Definidas como «rasgos determinados genéricamente por el contexto» (Masera 2001: 36).

⁵⁵⁹ Por ejemplo, Pilar Lorenzo (1990: 95) observó que la sinécdoque es un rasgo característico de la antigua lírica castellana y que era usada indistintamente por las voces femenina y masculina; y, también, que en toda la antigua lírica gallego-portuguesa sólo existe una cantiga de amigo en que aparece esta figura.

⁵⁶⁰ Tal como lo hacían, por ejemplo, Frazer (1980), González Palencia y Mele (1944), Asensio (1970), Caro Baroja (1974), Morales Blouin (1981).

⁵⁶¹ Véase *supra*, por ejemplo, mi interpretación del cantar núm. 302 C.

⁵⁶² Véase, por ejemplo, Masera 1995: 71-115, 322-329; Masera 1999: 215-231.

trabajos y los días, a las convenciones de aquellos tiempos, a su entorno natural y social y a su imaginario acrisolado durante milenios.

Así aflorará todavía más el código de lo invisible que late en los símbolos de la antigua lírica popular hispánica.

⁵⁶³ Ejemplos notables son Huizinga (2001) y Le Goff (1999).

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, 2001. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Adams, J.N., 1982. *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth.
- Aeppli, Ernest, 1951. *Les Rêves et leur interprétation*. París.
- Aguirre, J.M., 1972. "Moraima y el prisionero: ensayo de interpretación". En *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, ed. N.D. Shergold. London: Tamesis Books & University of Wales Press, 53-72.
- Alatorre, Antonio, 1973. "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26: 341-459.
- , 2003. *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alín, José María, 1968. *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- , 1991a. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia.
- , 1991b. "Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas". En Andrés Amorós , ed., *El comentario de textos*, núm. 4. *La poesía Medieval*. Madrid: Castalia, 339-374.
- Alonso, Dámaso, y José Manuel Blecua, 1964. *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Martín, 1982. *Enciclopedia del idioma*, 3 vols. Madrid: Aguilar.
- Altizer, Thomas, 1972. *Mircea Eliade y la dialéctica de lo sagrado*. Madrid-Barcelona: Marova-Fontanella.

- Alvar, Manuel, 1971. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Porrúa.
- Alzieu Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, 2000. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Antwerp, Margaret van, 1978. "Razón de amor and the Popular Tradition". En *Romance Philology*, 32: 1-17.
- Armistead, Samuel & J.H. Silverman, 1965-1966. "La Sanjuanada: ¿huellas de una jarcha mozárabe en la tradición actual?". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18: 436-443.
- Asensio, Eugenio, 1970. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- Bajtin, Mijail, 2002. *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial
- Barthes, Roland, 2000. *El placer del texto*. México: Siglo XXI editores.
- Beltrán, Vicente, 1990. *La canción tradicional de la Edad de Oro*. Barcelona: Planeta.
- Bologna, Carlo, 1990. "Del Gregoriano a la apoteosis del Barroco". En Giovanni Adamoli, coord., *La gran música*, 1. Bilbao: Asúri de Ediciones.
- Bousoño, Carlos, 1981. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos.
- Bowra, C.M., 1962. *Primitive Song*. London: Weindenfeld and Nicolson.
- Brooke-Rose, Christine, 1958. *A Grammar of Metaphor*. London.
- Cantar de los cantares, 1975. En *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Campbell, Joseph, 1999. *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

- Campbell, Joseph, 2000. *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caro Baroja, Julio, 1974. *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Caro, Rodrigo, 1884. *Días geniales o lúdricos*. Sevilla: Bibliófilos Andaluces.
- Ceballos, Andrés, Javier Fernández y Félix M. Garmendía, 1980. *Plantas silvestres de la península ibérica*. Madrid: H. Blume Ediciones.
- Charbonneau-Lassay, L., 1997. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media, I*. Barcelona: José de Olañeta, Editor.
- Chaucer, Geoffrey, 1991. *Cuentos de Canterbury*, ed. y trad. de Pedro Guardia Massó. México: REI.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, 1999. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo, 2001. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Colonna, Barbara, 2001. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Roma: Newton & Compton editori.
- Combet, Louis, 1969. "Lexicographie et sémantique: quelques remarques à propos de la réédition du *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas". En *Bulletin Hispanique*, 71: 231-254.
- Corominas, Joan, y José A. Pascual, 1987. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid: Gredos.
- Correas, Gonzalo, 1627. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Edición de Louis Combet, Bibliothèque des Hautes Études Hispaniques, 34. Bordeaux: Féret et Fils, 1967.

- Covarrubias, Sebastián de, 1998. *Tesoro de la lengua castellana o española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. Martín de Riquer, 4ª ed. Barcelona: Alta Fulla.
- Cummins, John G., ed., 1977. *The Spanish Traditional Lyric*. Oxford: Pergamon Press.
- Danckert, Werner, 1976. *Symbol, Methafer, Allegorie im Lied der Völker*. Editor, Hannelore Vogel, 4 vols. Bonn: Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- De Gubernatis, Angelo, 2002. *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal, I. Botánica general*. Barcelona: José de Olañeta, Editor.
- , 2002bis. *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Los animales del aire*. Barcelona: José de Olañeta, Editor.
- , 2003. *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal, II. Botánica especial*. Barcelona: José de Olañeta, Editor.
- De Lope, Monique, 1985. "Le Gué et l'aqueduc: l'eau et les discours du passage dans le *Libro de Buen Amor*". En *L' Eau au Moyen Âge*. Aix en Provence: Université de Provence, Senefiance, 15: 249-258.
- De Nore, 1846. *Coutumes, mythes et traditions des provinces de France*. Paris.
- Devoto, Daniel, 1974. *Textos y contextos: estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos.
- Deyermond, Alan, 1979-80. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric". En *Romance Philology*, 33: 265-283. Berkeley: University of California.

- , 1995. "The Language Problem and Stephen Reckert's Beyond Chrysanthemums". En *Portuguese Studies*, 11: 200-215.
- Diccionari essencial castellano-catalán, catalá-castellá*, 2001. Barcelona: Vox.
- Diccionario de Autoridades*, 1990. Edición facsímil de la impresión de 1726. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Diccionario de la lengua española*, 1986, 2 vols. Madrid: Real Academia Española.
- Diccionario Enciclopédico*, 1995. Barcelona: Grijalbo.
- Diccionario esencial galego-castelán, castellano-gallego*, 2001. Barcelona: Vox.
- Dillard, Heath, 1984. *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*. Cambridge: University Press.
- Dorra, Raúl, 1997. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española: estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duby, Georges y Michelle Perrot, coords., 2001. *Historia de la mujeres en Occidente. Tomo 2, La Edad Media*. Madrid: Taurus.
- Eco, Umberto, 1989. *El péndulo de Foucault*. España: Bompiani-Lumen.
- Eliade, Mircea, 1974. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, 2ª ed. Madrid: Taurus.
- , 1986. *Tratado de historia de las religiones*, 6ª ed. México: Era.
- , 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- , 1999. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, 3 vols. Barcelona: Paidós.
- , 2002. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial/ Emecé.

- Estébanez, Demetrio, 2001. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Frazer, James George, 1980. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , 2004. *El folklore en el Antiguo Testamento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, Margit, coord., 1975. *Cancionero folklórico de México, 1. Coplas del amor feliz*. México: El Colegio de México.
- , 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- , 1984. *Entre folklore y literatura, 2ª ed.* México: El Colegio de México.
- , 1985. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, 1ª reimpr.* México: El Colegio de México.
- , 1990. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII), 2ª ed.* Madrid: Castalia.
- , 1993. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano, II: Literatura*, eds. Alan Deyermond & Ralph Penny. Madrid: Castalia, 139-159.
- , 1994. *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento, 10ª ed.* Madrid: Cátedra.
- , 1998. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 159-182.

- , 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- Garibay K., Angel María, 1978. *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa.
- , traducciones, introducciones y notas de, 1982. *Voces de Oriente. Antología de textos literarios del Cercano Oriente*. México: Porrúa.
- Gómez, Guido, 2001. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Góngora, Luis de, 1988. *Romances*. Edición de Antonio Carreño. México: REI.
- González Palencia, Angel, y Eugenio Mele, 1944. *La maya: notas para su estudio en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gornall, John, 1985-1986. «*Por el río del amor, madre*»: An Aspect of the Morenita». En *Journal of Hispanic Philology*, 10: 151-160.
- Graves, Robert, 1988. *La diosa blanca*. Madrid: Alianza Editorial.
- , 1989. *Los mitos griegos*, 2 vols. México: Alianza Editorial mexicana.
- Haight, Elizabeth Hazelton, 1950. *The Symbolism of the House Door in Classical Poetry*. New York: Longman.
- Hatto, Arthur, ed., 1965. *Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. The Hague: Mouton.
- Hauser, Arnold, 1994. *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vols. Colombia: Grupo Editorial Quinto Centenario.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1933. *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2ª ed. Madrid: Revista de Filología Española.

- , comp., 1999. *Antología de la versificación rítmica*, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hérubel, Michel, 1989. "La pintura gótica". En *Historia de la pintura*, 2. Bilbao: Asúri de Ediciones: 265-330.
- Huizinga, Johan, 2001. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jammes, Robert, y Marie Thérèse Mir, 1993. *Glosario de voces anotadas en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia*. Madrid: Castalia.
- Jiménez, Juan Ramón, 2000. *Platero y yo / Trescientos poemas (1903-1953)*. México: Porrúa.
- Jolivet, Jean, 1986. "Les Principes féminins dans la *Cosmographia* de Bernard Silvestre". En *Actes du 7 Congrès International de la Philosophie Médiévale*: 296-305. Lovaine-la-Neuve.
- Jung, Karl G., 1992. "Acercamiento al inconsciente". En Karl Jung et al, *El hombre y sus símbolos*, 5ª ed. Barcelona: Caralt, 15-102.
- , 1998. *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.
- Le Gentil, P., 1949. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*. Rennes.
- Le Goff, Jacques, 1999. *La Civilización del Occidente Medieval*. Barcelona: Paidós.
- , 2002. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, ed. a cura di Francesco Maiello. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Lecouteux, Claude, 1999. *Demonios y genios comarcales en la Edad Media*. Barcelona: José de Olañeta, Editor.

- Leite de Vasconcellos, Jose, 1986. *Tradições populares de Portugal*, 2ª. ed. revisada por M. Viegas Guerreiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lemaire, Ria, 1983. "Relectura de una cantiga de amigo". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32: 289-298.
- , 1987. *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi.
- Lévi-Strauss, Claude, 2003. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leyel, F.C., *The Magic of Herbes*. London-Toronto: J. Cape.
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1939. "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española". En *Revista de Filología Hispánica*, I: 20-63.
- Lorenzo Gradín, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Lugones, Leopoldo, 1969. *Romancero*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lurker, Manfred, 1992. *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona: Herder.
- Martínez, José Luis, 1988. *El mundo antiguo I: Mesopotamia / Egipto / India*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Masera Cerutti, María Ana Beatriz, 1995. *Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics: a comparative study of late medieval lyric and modern popular song*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, University of London.

- , 1999. «"Que non sé filar, ni aspar, ni devanar": Erotismo y trabajo femenino en el cancionero hispánico medieval». En *Discursos y representaciones de la Edad Media*, editores Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde. México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 215-231.
- , 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- Méndez Ferrín, X. L., ed., 1966. *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1943. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 52-91.
- , 1973. "La primitiva poesía lírica española". En *Estudios Literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 157-212.
- Michaelis de Vasconcelos, Carolina, ed., 1904. *Cancioneiro da Ajuda*. Ed. diplomática por H. Carter, 1941.
- Molina, Tirso de, 1997. "El pretendiente al revés". En Pilar Palomo e Isabel Prieto, editoras, *Tirso de Molina, Obras Completas, Comedias*, vol. III. Madrid: Biblioteca Castro.
- Morales Blouin, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa.
- Olinger, Paula, 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark, Delaware: Gettysburg College, Juan de la Cuesta.

- Otis-Cour, Leah, 2000. *Historia de la pareja en la Edad Media. Placer y amor*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Page, Michael y Robert Ingpen, 1998. *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*. Madrid: Anaya.
- Pedrosa, José Manuel, 1996. "El juego renacentista de *El peral de las peras* en la tradición sefardí de Rodas", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXI: 5-16.
- , 1999. "La mujer-árbol y el hombre-mar: simbolismo mítico y tradición indoeuropea del epitalamio sefardí de la galana y el mar", *Acta Poética*, 20: 291-310.
- Pensado, Carmen, 1999. "El artículo *ell* y otras formas con *-ll* final en castellano medieval". Madrid: *Boletín de la Real Academia Española*, 79, 278: 377-406.
- Pérez-Rioja, José Antonio, 1997. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Pernoud, Regine, 2003. *Para acabar con la Edad Media*. Barcelona: José de Olañeta, Editor.
- Pimentel Álvarez, Julio, 2002. *Diccionario latín-español, español-latín*. México: Porrúa.
- Pinheiro da Veiga, Tomé, 1973. *Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*, ed. Alonso Cortés. Valladolid: ed. facsimil.
- Portal, Frédéric, 2000. *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona: José de Olañeta, Editor.
- Reale, Giovanni, y Dario Antiseri, 1991. *Historia del pensamiento filosófico y científico, I, Antigüedad y Edad Media*, 2ª ed. Barcelona: Herder.

- Reckert, Stephen, 1970. *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*. London: King's College.
- y Helder Macedo, 1976. *Do cancionero de amigo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- , 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- Reid, John T., 1935. "St. John's Day in Spanish Literature". En *Hispania*, 18: 401-412.
- Rivers, Elías L., ed., 1990. *Poesía lírica del Siglo de oro*. México: REI.
- Roberts, Edward A. y Bárbara Pastor, 1997. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, 3ª reimpr. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodrigues Lobo, Francisco, 1968. *Poesías*. Editado por Alfonso Lopes Vieira. Lisboa: Sá Da Costa.
- Romeu Figueras, José, 1953. *La nit de San Joan*. Barcelona: Biblioteca Folklórica Barcino.
- Sachs, Curt, 1963. *World History of the Dance*. New York: W.W. Norton & Co.
- Salomon, Noël, 1965. *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bibliothèque des Hautes Études Hispaniques, 31. Bordeaux: Féret et Fils.
- Sánchez Romeralo, Antonio, 1969. *El villancico (Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.
- Sleeman, Margaret, 1981. "Medieval Hair Tokens". En *Forum for Modern Languages Studies*, 17: 322-336.
- The New Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language*, 1980. Chicago: Consolidated Book Publishers.

- Thompson, Stith, 1955-58. *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols. Bloomington: Indiana UP; Copenhagen: Rosenkilde & Bagger.
- Torner, Eduardo M., 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.
- Ungaretti, Giuseppe, 1979. *La alegría*. Prólogo y traducción: Marco Antonio Campos. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vasvári, Louise O., 1988-89. "Vegetal-Genital Onomastic in the *Libro de Buen Amor*". En *Romance Philology*, 42: 1-29.
- , 1999. *The Heterotextual Body of the "Mora Morilla"*. London.
- Wellek, R., y A. Warren, 1962. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.

Índice alfabético de primeros versos de las canciones del *Nuevo corpus* comentadas en este ensayo.

- A coger amapolas (319): 49, 139.
A coger el trébol, damas (1245): 163.
A la hembra desamorada (1751): 173.
A la puertas de nuestros amos (1246): 180.
A la viña, viñadores (1111): 160.
Ábreme, casada, por tu fe (341): 167.
Abríme, Menguilla (1707 A): 197.
Adurmióseme mi lindo amor (2308): 201.
Agora viniесе un viento (255): 195.
Águila que vas volando (571): 155.
Al drongolondrón, mozas (1529 D): 75.
Alta estaba la peña (71): 163.
Aquel romerico palmel (683): 169.
Aquella mora garrida (497 B): 79.
Aquellas sierras, madre (72 C): 162.
Aquí viene la flor, señoras (1221): 204.
Aquí vive y aquí mora (1955): 171.
Arribica, arribica (2380): 183.
Arrimárame a ti, rosa (651): 36, 115.
Así vida, vida, amores (105): 123.
Aste a la rama, niña, verás (854): 38.
Aunque el campo se ve florido (35): 154.
Ay miña mai, passaime no rio (955): 143.
Ay, mezquina (1650): 35, 196.
Bien sabe la rosa (1997 C): 144.
Bien sabe la rosa (1997 D): 97.
Blancas coge Lucinda (2277): 206.

Buenas eran las azucenas (1256): 158.
 Caballeros de Sevilla (1989): 168.
 Canas do amor, canas (311): 165.
 Castigóme mi marido (1803): 201.
 Como flor es de jazmín (720): 206.
 Cuál es la niña (10): 87.
 Cuando el bien que adoro (2271): 189.
 Cuándo, mas cuándo (204): 197.
 Cuanto más chiquitica (1260): 121.
 Culantrillo llama a la puerta (2068): 171.
 Dame del tu amor, señora (417): 97.
 De los álamos vengo, madre (309 A): 33.
 De so la giesta (1265): 173.
 Deja las flores del huerto, niña (11): 202.
 Del rosál sale la rosa (1261): 33, 102.
 Del rosál vengo, mi madre (306): 35, 95.
 Dentro en el vergel (308 A): 66.
 Dentro en el vergel (308 B): 158.
 Descalça vai para a fonte (90): 189.
 Desde el campanario (1960): 191.
 Dice mi madre: 199.
 Dice mi madre que estaré por casar: 199.
 Digádesle, madre a la hiedra verde (2045): 174
 Digas, morena garrida (703): 164.
 Dó va la niña (77): 119.
 Donde vindes, filha (307): 104.
 Dongolondrón con dongolondrera // Por el camino de Otera (1529 B): 73.
 Dongolondrón con dongolondrera, / dongolondrón...(1529 C): 75.
 Dos ánades, madre (182 B): 155.
 Echad mano a la bolsa (1280 B): 124.
 El villano va a sembrar (1092): 40.

- En aquella peña, en aquélla (984): 39.
- En clavell, si-m ajut Déu (1263): 137.
- En el campo nacen flores (34): 154.
- En la fuente del rosel (2): 49, 116.
- En la huerta nace la rosa (8): 45, 107.
- En los olivares (1073): 41.
- Entra mayo y sale abril (1270 B): 46, 151.
- Ésta sí que se lleva la gala (1101): 144.
- Esposo y esposa (1408): 36, 51, 123.
- Esta flor de mayo (1273): 138.
- Esta maya se lleva la flor (1277): 203.
- Esta nave se lleva la flor (940): 203.
- Esta niña se lleva la flor (1427 A): 203.
- Esta noche le mataron (883 A): 204.
- Esta novia se lleva la flor (1421): 203.
- Ésta sí que es siega de vida (1121): 203.
- Este hé mayo, o mayo hé este (1272): 101.
- Este niño se lleva la flor (1427 B): 203.
- Este pradico verde (1105): 149.
- Estos novios se llevan la flor (1420): 203.
- Falsa m'es la [e]spigaderuela (640): 145.
- Fertiliza tu vega (2275): 142.
- Florida estaba la rosa (1259): 103.
- Gallarda s'está peinando, longolondrón: 74.
- Hávalas, hávalas, hala (86): 46, 152.
- Jaramago verde (1258): 206.
- Junco menudo, junco (304 D): 167.
- La malva morenica, y va (1257): 164.
- La mañana de San Juan (1241): 151.
- La mañana de San Juan, mozas (1243 A): 46, 62.
- La noche de San Juan, mozas (1243 B): 62.

La verbena y la verdad (881): 203.

La zarzuela, madre (978): 195.

Las flores del romero (2281): 169.

Las tres periñas do ramo, ¡oy! (1247): 180.

Lástima tengo de veros (240): 124.

Lindas son rosas y flores (95): 123.

Llena va de flores (2267): 152.

Llorad, las damas, sí Dios os vala (882): 172.

Madre mía, aquel pajarillo (2322): 185.

Manojitos de hinojo (2276 B): 142.

Mañanitas floridas (2309): 151.

Más prende amor que la zarza (731): 195.

Meu naranjedo no ten fruta (263): 161.

Mimbrera, amigo (5 B): 166.

Mira, Juan, lo que te dije (424): 50.

Mis amores (625 A): 205.

Montaña hermosa (980): 38.

Ni de malva buen vancejo (2003): 206.

Niña y viña, peral y habar (314 C): 92.

No cogeré flores del valle (860): 147.

No me llamen flor de las flores (858 A): 205.

No me llaméis flor ninguna (858 C): 205.

No me llamen flor de ventura (858 B): 204.

No os llamen, Amor, villano (37): 191.

No pueden dormir mis ojos (302 C): 111.

Oh, qué lindo que va el año (1269): 151.

Oh, cuán bien segado habéis (1103): 144.

Olorosas son las rosas (104): 121.

Palacios sin fundamento (2005): 206.

Para la muerte que a Dios debo (1812): 171.

Plega a Dios que nazca (203): 170.

Pollo canaval da neve (586): 165.
 Polvos de la jara (920): 174.
 Por aquí, por aquí, por allí (1486): 161.
 Por el val verdico, mozas (1242): 62.
 Por encima de la oliva (50): 39.
 Prometió mi madre (202): 170.
 Púsoseme el sol (1074): 41.
 Que de Cuenca salió la flor (1039): 204.
 Que el clavel y la rosa (1262): 51, 123.
 Qué gentil manada es ésta (9): 49, 77.
 Que las manos tengo blandas (1097): 40.
 Que no cogeré yo verbena (522 A): 135.
 Que no me desnudéis (1664 C): 182.
 Que no sé hilar (1907): 40.
 Que si buena es la albahaca (1253): 204.
 Que si buena es la verbena (1255 A): 203.
 Que si verde es la verbena (1255 B): 203.
 Que si viene la noche (1076): 37, 190.
 Que todos se pasan en flores (625 B): 205.
 Qué tomillejo (1106): 148.
 Quem diz que nam hé este (1239 A): 193.
 Quién dice que no es éste (1239 B): 193.
 Ribericas del río (310): 153.
 Río de Sevilla (2346): 185.
 Romerito florido (2276 A): 140.
 Romero verde (643): 169.
 Salga la luna, el caballero (459): 41.
 San Juan el Verde pasó por aquí(1240 B): 193.
 San Juan Verde pasó por aquí (1240 A): 193.
 Sañosa está la niña (256): 206.
 Segador, tírate afuera (1102): 40.

Segaría yo el juncar (1107): 148.
Serranas de Cuenca (1476): 39.
Serranas, nam hajais guerra (121): 204.
Si pica el cardo, moza, di (1717): 197.
Si queréis comprar romero (1185): 50, 141.
Si queréis que os enrame la puerta (1248 B): 180.
Si queréis un pan de flores (1166): 157.
Si quieres ser mi enamorada (1707 C): 196.
Si te vas a bañar, Juanica (1700 B): 118.
So la mimbrera, mimbrera (5 A): 166.
So la rama, niña (314 *bis*): 69.
Tomá flores, mis amores (422): 49, 138.
Trébol florido, trébol (1249): 175.
Trébole oledero, amigo (1250): 177.
Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele! (1252 A): 177.
Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele! /.../ Trébole de la niña dalgo (1252 D): 177.
Trébole, qué mañana tan linda (1251): 177.
Una dama me diera una flor (55): 143.
Vamos a aquel vergel (1695): 158.
Vamos a coger verbena (1244): 135.
Venga enhorabuena (1274): 151.
Vengo de la huerta (1614): 171.
Verdes são as hortas (87): 115.
Verdes são os campos (96): 189.
Viva la flor del amor (29): 204.
Volaba la palomita (2153): 146.
Ya florecen los árboles, Juan (460): 38, 159.
Ya no me pondré guimalda (522 B): 179.
Yo me estando en un vergel (2266): 35, 66.
Yo, mi madre, yo (120 A): 204.
Zagaleja la de lo verde (543): 192.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impresa el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba

FECHA: 13 de abril de 2005

FIRMA: 