

EL EROTISMO DE LA CANCIÓN TRADICIONAL

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Universidad de León

La cultura occidental es desde sus inicios una cultura de espíritu masculino. En ese largo camino hacia el reconocimiento de la mujer, el entorno social del amor cortés durante la segunda mitad del siglo XII, que se presenta como un ejercicio lúdico en el que se exaltan los valores caballerescos y la dama actúa como una especie de señuelo, liberó a la sociedad medieval de su feudalismo y significó una nueva relación entre los dos sexos. Al separarse el individuo del grupo, lo que mejoró a nivel general fue la condición de la persona, tanto masculina como femenina, que se construye en el nivel de la afectividad a lo largo del siglo XV. En este período bisagra, lleno de tensiones extremas, hay un reparto de poderes y una lucha de sexos dentro del grupo doméstico. Frente a la actividad pública del hombre, la mujer queda relegada al interior de la casa, de manera que las expresiones de un discurso femenino no hay que buscarlas en el juego del amor cortés, cuya ideología refleja una organización fuertemente vasallática, sino en la espontaneidad de la lírica popular, que está al margen del espíritu cortesano. A diferencia de la lírica cortés, donde la sistematización del camino que debe seguir el enamorado revela un protagonismo masculino, la lírica tradicional aparece en boca de mujer y vive el amor de forma más libre. Al prestar atención a los sentidos como fuente de experiencia erótica, la lírica amorosa de tipo tradicional tiende a decir el deseo en su plenitud, pues vivir la sensualidad se convierte en una expresión de libertad¹.

Todo encuentro amoroso hace posible un diálogo entre dos seres, creando una intimidad de relación, una unión particular con el otro. Tal situación de diálogo, en el que los amantes reconocen su

¹ El juego del amor cortés, al reforzar artísticamente la moral vasallática, se presenta más como un juego de hombres que como un invento femenino, por eso se pregunta Georges Duby: «¿no fue en realidad el amor cortés un amor de hombres?», en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990, p. 73. En cuanto a la sensualidad del siglo XV, que tiene un sentido muy vivo del cuerpo, véase el estudio de Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, pp. 179-187.

recíproca pertenencia, resulta visible en las tres ramas más importantes de nuestra tradición lírica, las jarchas, las cantigas galaico-portuguesas y los villancicos castellanos, donde el encuentro se convierte en la vía en que uno se reconoce en el otro, llegando así a su propia realización. Después de haber subrayado esta experiencia dialogal, explícita o implícita, en las jarchas y en las cantigas, quisiera ahora detenerme en algunas canciones castellanas de tipo tradicional, tanto las que se mantienen sin apenas modificaciones como las que son recreadas libremente por los poetas cultos, donde los recursos de la transmisión oral se ponen al servicio del protagonismo femenino. En la primera de ellas, que es tal vez nuestra más antigua canción de alba, la reiteración paralelística no hace más que intensificar el deseo de la enamorada

I

*Al alba venid, buen amigo;
al alba venid.*

Amigo el que yo más quería,
venid al alba del día.

5 Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

*Venid a la luz del día;
no trayáis compañía.*

10 *Venid a la luz del alba;
non traigáis gran compañía.*

A diferencia de las albas provenzales, donde la llegada del amanecer anuncia el fin del amor, en esta alba castellana, más relacionada con la *alborada* o encuentro de los amantes que con el *alba* o despedida, la reiteración paralelística del estribillo, sujeto al doble principio de la variación y de la combinación a lo largo del poema, no hace más que intensificar el deseo de la amante de unirse con el amigo. Recogido en el *Cancionero Musical de Palacio* (núm. 6 en la edición de Barbieri), nos hallamos ante un villancico con larga tradición oral, en donde lo significativo no está en la palabra aislada, sino en su acompañamiento musical. Utilizando la estructura de la canción paralelística encadenada e incluso su vocabulario («amigo»), lo que revela una proximidad a las cantigas de amigo galaico-portuguesas, el autor compone un poema en el que la irregularidad del estribillo, con el corte vigoroso del pie quebrado («Al alba venid, buen amigo; / al alba venid»), las junturas finales fonético-rítmicas establecidas por la rima («quería-día-compañía» y «amaba-al-

ba-compañía»), las formas del discurso apelativo, tanto el vocativo («amigo») como el imperativo («venid»), el paralelismo sintáctico, ya visible en el estribillo y a partir de él en todas las estrofas del poema, asentado en el movimiento binario de la canción popular, y el empleo de sustantivos y verbos pertenecientes a un mismo campo semántico («compañía» y «compaña»; «quería» y «amaba»), tienen como función dar a todo el poema un orden armónico, apoyado en su musicalidad, que debe ser algo acorde al metro y al sentido del verso. Porque la expresión musical, con su variación cambiante y modificable, proporciona la ilusión de sentir la unidad de la vida anímica, el instante del encuentro amoroso en el que se encarna el tiempo todo. Esa identificación de los amantes en el alba, en el límite del día, expresa una situación erótico-poética².

De los cuatro bloques en que se suelen agrupar las *cantigas de amigo*, las *bailadas* o *bailías*, que acompañan a la melodía de una danza y están compuestas en forma paralelística; las *alboradas* o *albas*, centradas en la ausencia del amado; las *mariñas* o *barcarolas*, en las que el mar aparece como confidente de la enamorada; y las cantigas de *romaría* o de *santuarios*, donde se unen la devoción y el heroísmo, son tal vez estas últimas las más peculiares del cancionero medieval galaico-portugués tanto por su ritual erótico-religioso como por su trabada unidad de temas y formas, hasta el punto de que «ir de romería» no era más que un pretexto para reunirse con el amigo, según atestigua el conocido tríptico de «rezar, poñer candeas e ver ó amigo». De este deslizamiento de lo religioso a lo erótico es un buen ejemplo el siguiente villancico:

II

*So ell enzina, enzina,
so ell enzina.*

Yo me iba, mi madre,
a la romería;
por ir más devota
fui sin compañía.
So ell enzina.

5

² Los cantares de alba, que abundan en los siglos XVI y XVII, han sido recogidos por Dionisia Empaytaz de Croome en su *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la península ibérica hasta 1625*, Madrid, Playor, 1976. Dicha antología se complementa con su estudio, *Albor: Medieval and Renaissance dawn-songs in the Iberian Peninsula*, London, University of London King's College, 1980.

En cuanto al análisis de la tradición de la canción de alba en la Península Ibérica, merece destacarse el estudio conjunto de A. Berlanga Reyes y J. Jesús de Bustos Tovar, «Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones de alba», en *Organizaciones textuales (textos hispánicos): Actas del III Simposio del Seminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse, Mayo, 1980)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail / Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 13-36.

- 10 Por ir más devota
 fui sin compañía;
 tomé otro camino,
 dejé el que tenía.
 So ell enzina.
- 15 Halléme perdida
 en una montiña,
 echéme a dormir
 al pie del enzina.
 So ell enzina.
- 20 A la media noche
 recordé, mezquina;
 halléme en los brazos
 del que más quería.
 So ell enzina.
- 25 Pesome, cuytada,
 de que amanecía,
 porque yo goçaba
 del que más quería.
 So ell enzina.
- 30 ¡Muy bendita sia
 la tal romería!
 So ell enzina.

En el poema, experiencia de la unidad, se crea una situación singular dentro de un marco y así resulta intensificada. Lo que aquí se aísla es un proceso amoroso, cuya ambigüedad sirve para engendrar una tensión, característica del lenguaje poético, entre el deseo insatisfecho y el gozo consumado de la unión amorosa. Lógica ambigua podría decirse, que consiste en pasar de un sentido a otro, de lo visible a lo subyacente, pero sin renunciar nunca a ninguno de ellos. Bastarían algunos ejemplos, como la reiteración parcial del estribillo en cada una de las estrofas («*So ell enzina*»), que cumple la función de una interrogante implícita, el prolongado juego de contrastes, siendo tal vez el más destacado el que opone la tristeza de estar sola a la alegría de sentirse acompañada, y el sentido ambivalente del término *bendita*, entre jocosidad y devoción, para darnos cuenta de que este efecto de la ambigüedad no es gratuito, sino que el poeta utiliza el discurso ambiguo como forma de descifrar una realidad enigmática: la romería del amor se convierte en un ritual pagano de fecundidad. Y es que en toda peregrinación, aquello que se logra es la comunión, la unión carnal, que fue como un sueño de renovada virginidad.

Bajo un lenguaje extremadamente simple, en el que habría que destacar el tono íntimo, al que contribuyen de manera especial las formas verbales en primera persona con el reforzamiento de la enclisis («Halléme», «echéme», «Pesóme»); el ritmo ágil y lleno de viveza, logrado tanto por la supresión de nexos lógicos, la ligereza del hexasílabo y el dinamismo de los verbos de movimiento («Yo me iba», «tomé», «dejé»), como por la simetría de adjetivos y verbos, pues «perdida», «mezquina» y «cuytada» van asociados a «halléme perdida» (v. 13), «recordé mezquina» (v. 19) y «pesóme cuytada» (v. 23); y el simbolismo dominante de la encina protectora, reforzado por la correlación y la estructura paralelística del estribillo, que ya aparece entre los druidas formando parte de un ritual sagrado, según revela el cuidado con que se recoge el muérdago, lo que el lector logra sentir no es una descripción realista, por eso no hay aquí referencias al santo y al santuario, sino una invitación a entregarse al amor físico. Desde la resolución inicial de seguir su propio instinto («tomé otro camino, / dejé el que tenía») hasta la burlesca bendición con que acaba exclamativamente el poema («¡Muy bendita sía / la tal romería!»), pasando por la unión amorosa en la noche («halléme en los brazos / del que más quería») y la negativa a separarse en el amanecer («Pesóme, cuytada, / de que amanecía»), lo que revela el lenguaje del poema es una experiencia de unidad apasionada. En su espacio ambiguo, quedan superadas todas las oposiciones y los amantes se funden en una totalidad única. En una época como la medieval, que no supo integrar lo erótico en lo sexual y cuya mentalidad fue ambivalente, cuando no negativa, este poema alberga, en el juego del placer sexual, el deseo y la plenitud³.

La canción tradicional, por estar más cerca del origen, aspira al despojamiento del lenguaje. Su supervivencia ha estado siempre unida al enigma de la voz, de una voz que arrastra el sentido de la noche y cuyo son se oye antes de decir. La música de esa voz, su rumor y su silencio, se adentra en busca del ser real, que subyace en lo inmediato, haciéndonos penetrar su anhelo, su trascendencia, in-

³ Acerca del ritual de «queimar candeas», recogido tanto por las cantigas alfonsies como por los cancioneros profanos, véanse los estudios de E. Asensio, «Las cantigas de romería», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1970, pp. 28-34; y de X. Filgueira Valverde, «Poesía de santuarios», en *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Editorial Galaxia, 1992, pp. 53-69. En cuanto al análisis del poema, pueden verse, entre otros, los estudios de José María Alín, «Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas», en *El comentario de textos. 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 356-362; de J. Victorio Martínez, «El erotismo en la lírica tradicional», en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. Edición a cargo de Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, México, El Colegio de México, 1985, pp. 501-514; y de Ana María Álvarez Pellitero, «La configuración del doble sentido en la lírica tradicional», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1987, pp. 145-155.

separable de cuanto la rodea. De ahí que, en la poética del villancico núcleo, lo generador es siempre la relación del espacio con el propio decir. Situado al margen del espacio y el tiempo, pero a la vez engendrado por ellos, el poema se hace material de la memoria, memoria enamorada que no se agota en la expresión. De su manar secreto brota, en el acto de poetizar, la vivencia de la muerte por amor como algo indestructible

III

*Dentro en el vergel
moriré.*

*Dentro en el rosal
matarm'han.*

5 Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.
10 *Dentro en el rosal*
matarm'han.

Desde la expulsión de la primera pareja del Edén, aquel vergel del Génesis, el jardín ha venido encarnando la nostalgia ante la desaparición de un mundo que nunca volverá y se convierte en lugar aparte para vivir situaciones nunca vividas. Todo vuelve a ser posible en la soledad del jardín, paisaje en sí mismo y arquetipo de paisaje. No es casual que los amores trágicos de Calisto y Melibea ocurran en el huerto de ésta, lugar de intenso placer y al margen de cuanto les circunda. Fue sin duda Rojas conocedor del simbolismo de los «hortus conclusus», los «verzieres» y los «viridarios», tan frecuentes a lo largo de la Edad Media, como lo fue el autor de la canción tradicional («Mal ferida yva la garça / enamorada, / sola va y gritos dava»), recogida entre otros por Gil Vicente y Diego Pissador, que simboliza el amor que lleva a la muerte. También aquí el podador del villancico, fiel al espíritu del cantor tradicional, ha sabido prescindir de lo anecdótico y así el poema queda reducido a lo esencial: la unidad de amor y muerte en el jardín.

La correspondencia fonético-acental del estribillo sirve para reforzar la unidad del contenido. En efecto, la idéntica disposición de los elementos en el discurso, con la reiteración anafórica de la preposición («Dentro»), la identificación de los símbolos «el vergel» y «el rosal», con su sentido de lo fugaz, a final de verso y la equivalencia de las formas en futuro («moriré» y «matarm'han») dentro del verso de pie quebrado, se asocian en un complejo simbolismo amoroso dentro del convencional marco paisajístico. Por

encima de las variaciones formularias, como el uso del paralelismo en el estribillo, el vocativo confidencial («mi madre»), la yuxtaposición, la escasez de adjetivos y la imagen convencional de ir a «coger las rosas» como señal de encuentro con el amado, tal vez lo singular de éste resida en la leve variación de la forma verbal en futuro, de «moriré» a «matarm'han», porque el matiz obligatorio de la segunda, que cierra el poema y es ya de por sí una forma arcaica, revela una dialéctica de amor y muerte, de un amor asediado por la muerte sin poder hacer nada por evitarla. La enamorada de este poema tan enigmático tiene la certeza de encontrar la muerte precisamente en el jardín, lugar de encuentro amoroso. En buena medida, escribir es morir y la especial relación amor-muerte viene aquí a incidir en una sugestiva órbita sacrificial como territorio único de afirmación poética⁴.

La voz poética hace venir lo ausente a una proximidad, convoca, en el cuerpo del poema, una presencia resguardada en la ausencia. Esta reivindicación de la voz como posibilidad de ser uno mismo, pues la escritura está hecha para conjurar la muerte, es lo que se oye en esta breve y dramática elegía

IV

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.

En Ávila del Río
mataron a mi amigo
dentro en Ávila.

5

En un poema de total desnudez como éste, el lector se siente intensamente atraído por la palabra, por la música de su significado. Como es propio de la canción tradicional, de la que únicamente asoma la punta de un mundo perdido, probablemente haya quedado una versión trunca, cuya glosa forma un poema extremadamente simple y de gran intensidad trágica. Y lo que muestra esta escritura de sentida simplicidad, con su distribución alternada, pues tanto el estribillo como la glosa empiezan y acaban con el complemento de lugar («En Ávila»), con la invocación popular («En Ávila, *mis ojos*»), que oscila entre el requiebro y el reproche, con la reiteración anafórica

⁴ Para la relación de este villancico con la canción tradicional («Mal ferida va la garça»), que fue recogida en pliego suelto con múltiples variantes y en donde la garza aparece malherida, enamorada y sola, dando gritos porque tal vez siente próxima su muerte, véase mi ensayo «La caza de amor en Gil Vicente», en *La literatura en la época de Sancho IV*, Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1995, pp. 415-425. En cuanto al simbolismo del jardín, que encarna el momento de placer y pensamientos encontrados, véase el estudio de Rosario Assunto, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.

de la preposición («dentro»), que ya aparecía en el poema anterior y que aquí nos ofrece una asociación de encierro y tiniebla, y sobre todo con la desnudez ornamental, puesta de relieve por el rechazo del adjetivo y la presencia de un único verbo («mataron»), que así se convierte en eje del poema, es un clima de trágica desolación en el que una vez más la muerte envuelve al amor con su halo fatal. Pues lo que se toca ahí, en ese deslumbramiento súbito del poema, es el hondo sentimiento de la muerte de amor⁵.

La palabra poética lleva a andar por lo oculto del tiempo. Lo que se evoca en el poema pertenece a *otro* mundo, sin el cual nada habría, que perdura en la memoria con el sabor o fragancia de lo intemporal, de lo vivo en la palabra, como sucede en esta bella canción de nostalgia, en donde el amor por la tierra es llevado hasta más allá de la muerte

V

*Soledad tengo de ti,
tierra mía do nací.*

5 Si muriere sin ventura,
sepúltenme en alta sierra,
porque no extrañe la tierra
mi cuerpo en la sepultura;
y en sierra de grande altura,
por ver si veré de allí
las tierras a do nací!

10 *Soledad tengo de ti,
¡oh, tierras donde nací!*

El poema tiene un fondo de exilio y de esperanza, pues según se ha dicho, «gracias al destierro conocemos la tierra». El hombre como ser alienado en la historia busca regresar al origen, a la propia identidad perdida. Este poema nos invita a navegar hacia la tierra originaria, que es una imagen presente en su ausencia y se revela imposible de alcanzar, por eso se construye con las formas del lenguaje afectivo, la exclamación del estribillo («¡oh, tierras, donde nací!»), la frecuencia de los pronombres y adjetivos de primera y segunda persona, que expresan una relación compartida, los ad-

⁵ Este villancico tradicional, que aparece en el *Cancionero Musical de Palacio* con el núm. 143 y al que puso música Ernesto Halffter, fue recogido por Rafael Alberti en su poema «Mi corza, buen amigo», de *Marinero en tierra* (1925), que en cierta medida ofrece una estructura de cancionero. Sobre el contenido musical del poema, ya destacado por los principales preceptistas métricos, véase el ensayo de Eliseo Diego, «La música del significado», en *La sed de lo perdido*, antología a cargo de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Siruela, 1994, pp. 228-229.

verbios de lugar («do», «allí»), con su sentido de inmediatez, la reiteración de la altura («en alta sierra», «en sierra de grande altura»), reveladora de un clima poético, para darnos a entender que el amor se realiza como posibilidad infinita, proyectándose hacia lo innumerable, ante lo que debemos *dejar hablar*. Aunque esta nostalgia se mida por su grado de fidelidad a la tierra, su unión paradójica de presencia y ausencia la convierten en materia de ensoñación poética, porque el deseo de presentizar lo ausente constituye la ilusión de una victoria imposible sobre el tiempo, que es lo que caracteriza a la palabra poética. De esa memoria de la tierra, cuyo despojamiento genera la voluntad de transparencia, brota la ingenuidad de una mirada inocente capaz de habitar el universo. En el espacio cambiante del poema, el amor a la tierra se impregna de la nostalgia de lo imposible, que es el lenguaje de la poesía⁶.

La poesía, en su dimensión más profunda, es percibida como una experiencia acerca de lo real. En el espacio íntimo del poema, donde se da ese impulso irresistible de la realidad hacia la palabra, la supresión del discurso da paso a una visión interior, que revela en su forma, en la encarnación misma del sentido, una alusión a la sobreabundancia de la realidad. Esta revelación de la palabra poética, su carácter iluminador, viene a salvar un orden de participación en la transparencia del lenguaje, como sucede con la experiencia nocturna de este intenso poema, cuya soledad última nos deja oír la íntima relación de amor y muerte bajo el símbolo lunar que lo preside

VI

*¡Ay, luna que reluzes,
toda la noche m'alumbres!*

5
 ¡Ay, luna tan bella
 alúbresme a la sierra
 por do vaya y venga!
*¡Ay, luna que reluzes,
 toda la noche m'alumbres!*

La visión poética, donde se funden la sorpresa y el reconocimiento, se comunica por vía de participación. Esa relación de amor

⁶ Esta canción tradicional, recogida por Gil Vicente en la *Tragicomedia de Dom Duarcos* (¿1525?) y por Juan Vásquez en su *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (1560) es un cantar de destierro en el que el sentir ontológico de la soledad como carencia, próximo a la *saudade* portuguesa, se concreta en un deseo de regreso, de recuperación. Para esta nostalgia de plenitud que nos relaciona con lo absoluto, de la que ya había hablado K. Vössler en su célebre estudio, *La poesía de la soledad en España*, (Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 64-78), véase ahora el de C. Gurméndez, *Diez sentimientos clave*, Madrid, FCE, 1997, pp. 47-53, en donde traza una breve historia de la nostalgia desde la poesía galaico-portuguesa medieval hasta los poetas románticos alemanes.

y muerte la vislumbramos aquí a través de la exclamación concentrada en el estribillo («¡Ay, luna que reluzes, / toda la noche me alumbres!») y prolongada en la glosa, marca subjetiva que revela el punto de vista del hablante; de la función apelativa del vocativo («luna que reluzes», «luna tan bella») y de construcciones exhortativas en presente de subjuntivo («m'alumbres», «alumbresme»); de verbos pertenecientes a un mismo campo semántico («reluzes», «alumbres»); y de la preeminencia del símbolo lunar, que en su condición renovadora de muerte y renacimiento se presenta como el verdadero sujeto lírico de la canción, expresiones todas ellas que extreman la tensión del decir y se cargan de afectividad. Si a ello añadimos la actitud familiar ante una naturaleza concreta y no estilizada («la sierra / por do vaya y venga»), según revela la expresión arcaica («alumbresme a la sierra»), corriente en el habla del siglo XV y hoy en desuso, observamos que esa cotidianidad lingüística de la poesía popular, cargada de experiencia, representa una unidad de estilo expresivo. La pervivencia de este discurso recurrente, común al refrán, la frase proverbial y el villancico, fue una forma de afirmar la identidad de la lengua hablada.

Es muy típico de la canción popular reducirse a términos nucleares sobre los que descansa el significado del poema. Aquí es la luna el símbolo que centra la composición. Desde las primitivas religiones la luna aparece en relación con la fecundidad y el misterio. Esta connotación sagrada ha llegado a gastarse en la poesía romántica, donde la luna constituye siempre una aspiración a lo inaccesible. En Lorca, la luna es un símbolo ambiguo que tiene con frecuencia un fondo adverso. Así, en *Bodas de sangre*, la luna aparece rodeada de un halo fatal que envuelve la rivalidad entre castas. En este poema, la luna es, por el contrario, un símbolo completamente positivo y se hace operante en la medida en que es fuente de revelación poética. Como en *la noche* de San Juan de la Cruz, la absoluta oscuridad y la absoluta iluminación constituyen una sola unidad. En realidad, la materia misma de la canción popular reduce el poema a una pura invocación, a una petición para que la luna sea verdad, es decir, para que sea capaz de revelar una zona de experiencia oculta. La claridad de la luna, presente a lo largo del poema, remite a un contexto claramente poético. El ciclo oscuridad-luz («toda la noche m'alumbres!»), que es también el que recorre la palabra poética, queda inscrito en la luna, que unifica amor y muerte en el ámbito regenerador del poema⁷.

⁷ Este villancico, tomado de la canción XXVII del *Cancionero de Upsala* (1556), aparece en varias *Florestas* y *Romanceros*, es vuelto a lo divino y recogido finalmente por Vélez de Guevara en *La luna de la sierra* (1613). Si comparamos la glosa de esta canción con la que figura en la *Flor de varios romances* («¡Ay, luna que reluces, / blanca y plateada, / toda la noche alumbres / a mi linda amada! / Amada que reluces, / toda la noche alumbres»), ob-

En las religiones primitivas, de marcado signo matriarcal, las grandes diosas madres han sido todas diosas de la fecundidad. Si la mayor parte de la lírica tradicional aparece en boca de mujer es porque ésta asume el valor de un arquetipo ligado a los mitos de renovación. La canción de mujer, con su larga tradición de amor al lado del agua, asociada siempre a lo femenino, revela sorprendentes correspondencias y un origen común. La significación erótica de «ir a la fuente o a lavar al río», que tanto abunda en las cantigas galaico-portuguesas, se advierte en el siguiente villancico

VII

*Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.*

5 Cervatica, tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.
*Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.*

10 Cervatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de lavar la delgada
para quien yo me lavé.
*Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.*

En la relación amorosa la voz tiene una importancia extrema, porque con ella se dice o se expresa el juego del amor. En la expresión de este amor, la forma ocupa el primer lugar. De acuerdo con esto, la alusión afectiva al sujeto lírico en posición anafórica («Cervatica»), la introducción de un *que* popular con matiz de advertencia («*que no me la vuelvas*») y la imitación de la técnica paralelística, con sinónimos alternantes en la rima e idénticas asonancias (i-a, á-a), que se aplican a unos mismos términos («el agua fría» = «el agua clara»; «lavar la camisa» = «lavar la delgada»), funcionan como signos de la fuerza del amor y refuerzan las semejanzas lingüísticas de la expresión amorosa. Pues, a diferencia de otros vi-

servamos en ésta una mayor intensificación del sentimiento amoroso, aunque de forma más objetiva y menos personal, mientras la primera se sumerge más en el misterio poético. Para el texto del poema en *El Cancionero de Upsala*, sigo la edición de Jesús Riosalido, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983, p. 51. Refiriéndose al valor sagrado de la luna, Mircea Eliade ha señalado: «Por consiguiente, tampoco la luna nunca fue adorada *por sí misma*, sino por lo que en ella había de sagrado, por lo que *revelaba*, es decir, por la fuerza concentrada en ella, por la realidad y la vida inagotable que manifiesta», en *Tratado de historia de las religiones*, Tomo I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, p. 192.

llancicos, en los que la glosa se limita a desarrollar lo expuesto por el estribillo, aquí precisa e intensifica la oscura súplica a la cervatica: el deseo de que no se interponga en su encuentro con el amigo.

Porque, en la canción de mujer, la cierva simboliza su propia feminidad, todavía no revelada plenamente a causa de inhibiciones y tabúes. Ya el *Cantar de los Cantares* emplea el símbolo de «las ciervas» como conjuro para preservar la tranquilidad de los amores («Hijas de Jerusalén, yo os *conjuro* / por las gacelas y *las ciervas* de los campos, / no despertéis ni desveléis a mi amada / antes de que ella quisiere», 2, 7), de manera que la petición a la cierva de que no enturbie el agua es un rechazo de cualquier intermediaria entre ella y su amigo, de ahí su intención de «revolver el agua» con otro a quien ha prometido amar («de aquel a quien di mi fe»). La red simbólica, que se establece entre «la cierva», «el agua» y «la camisa», sirve para dar una interpretación amorosa al poema, en donde al lugar natural de encuentro amoroso en la fuente se añade la sensualidad de las prendas íntimas («camisa = delgada»), que hacen pensar en una intensa relación amorosa. En este caso, *lavar la camisa* equivale a compartir la propia intimidad, a darse totalmente al otro, tal vez la mejor expresión del amor. El deseo de la mujer de «volver y enturbiar el agua», como hacen los ciervos en las cantigas de Pero Meogo, la proyecta al origen de la relación amorosa, que es lo que el lenguaje debe conquistar⁸.

La invención del poema es una experiencia individual, pero la tradición literaria le sirve al poeta como referente. Frente al protagonismo masculino del amor cortés, heredado por los Cancioneros de los siglos XV y XVI, la poesía de tipo tradicional es una lírica puesta en boca de mujer, donde la doncella expresa casi siempre sus sentimientos en primera persona y el amor se vive de forma más libre. Atendiendo a esta naturalidad del amor, libre de ataduras, y en función de las canciones analizadas, podríamos extraer las siguientes características:

1) *La difusión oral*. Si tenemos en cuenta que la poesía popular es por excelencia multiforme, debido al público amplio y heterogéneo al que iba dirigida, su punto de partida es la oralidad conversa-

⁸ Para el motivo del agua revuelta o turbia, que precede al encuentro sexual o es símbolo de ese contacto, véase el ya clásico estudio de Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y Folklore del Agua en la Lírica Tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp. 169-188. En él se alude además a este villancico en las pp. 127-128, 187-188, 199-200 y 209-210. Tanto S. Reckert (*Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London King's College, 1970, p. 17) como A. Deyermond («Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric», *Romance Philology*, 33, 1979, pp. 265-283) han aludido al simbolismo erótico del agua turbia.

En cuanto a los rasgos estilísticos de este villancico, sobre todo los que hacen referencia a la función apelativa del vocativo y a la introducción del *que* popular, hay que remitirse al trabajo de A. Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 152 y 197, respectivamente.

cional y su difusión los medios de transmisión oral. Al ser la oralidad un acto de comunicación, su lenguaje apelativo se vale de fórmulas preexistentes, que afectan principalmente a la métrica, punto de unión entre el texto y la música. La transmisión musical no sólo contribuyó a la mayor conservación y difusión del texto poético, pues la forma estrófica del estribillo seguido de la glosa responde a la antigua estructura que los músicos llamaban *villancicos*, sino también a su organización melódica, dado que, en una época en la que el texto poético era considerado como musical, su comprensión se obtiene a través de la recepción auditiva y depende de la relación que se establece entre las voces y de la manera de memorizar las fórmulas transmitidas por la tradición oral. En el villancico («En Ávila, mis ojos, / dentro en Ávila»), la armonía de sonido y sentido, de equilibrio rítmico e intensidad trágica, se logra gracias a la asociación de la correspondencia acentual sobre fonemas idénticos, a los paralelismos fonéticos de pausas y rimas y a la desnudez ornamental, recursos propios de los villancicos populares. En otros, como el romancillo «So ell enzina, enzina», la escueta fórmula apelativa de la primera estrofa de la glosa («Yo me iba, *mi madre*») basta para despertar en el oyente una alusión erótica.

2) *Repetición e invención*. En la poesía de tipo tradicional aparecen fundidos dos elementos básicos: el estribillo de origen popular y la glosa de carácter culto. El papel de cada poeta consistía en tomar temas y formas de un fondo común y en imaginar variaciones a partir de esas fórmulas transmitidas por la tradición. Así, los versos iniciales de dos villancicos tradicionales, «Del rosal sale la rosa» y «De los álamos vengo, madre», fueron combinados y fundidos por Gil Vicente en un verso único: «Del rosal vengo, mi madre», dentro de su comedia *Triunfo do Inverno*. La imitación de la técnica paralelística en la canción «Al alba venid, buen amigo», donde se da a la vez el paralelismo y el encadenamiento de las cantigas galaico-portuguesas, y el despliegue de la repetición con pequeñas alteraciones en «Luna que reluces», revelan el sometimiento de la poesía tradicional a la dialéctica de la repetición y de la invención, principio subyacente de la lírica medieval.

3) *El simbolismo*. La canción de mujer, al participar de las antiguas celebraciones rituales de la fecundidad, utiliza un marco natural de renovación y un reducido repertorio de temas, imágenes y símbolos. Para el oyente medieval, el uso de la alegoría como ilustración didáctica y del símbolo como revelación del más allá obedece a una forma de cooperación entre el autor y el lector. Bastaban las referencias a la fórmula locativa «So ell enzina», que a su vez alude a la bíblica «sub arbore», el «ir a coger la rosa» como signo de encuentro con el amado o el «lavar camisas», que resultan ser del amigo, para que el oyente se sintiese implicado en una situación erótica. Un mis-

mo marco natural, el encuentro junto a la fuente o a la orilla del mar y del río, e idénticos símbolos eróticos («el alba», «la encina», «las rosas», «los ojos», «la tierra», «la luna», «la cierva») crean también un mismo ambiente para poemas que son tradicionales, aunque revestidos de forma distinta. El símbolo fecundante del agua, que está en la base de todos los demás, reúne en su fluidez el ritmo entero del universo, haciendo del instante eternidad. Pues el poema, en su forma singular de sentimiento y visión, se sustrae a los límites lógicos y nos abre a otra realidad más allá de ésta. La novedad de esta poesía de tipo tradicional, que enlaza lo individual y lo colectivo, no radica ni en su forma ni en su contenido, sino en el movimiento rítmico hacia una realidad global, en ser manantial y energía.

La canción popular nace como canto, como música corpórea más que como escritura, de ahí la relación entre sonido y sentido, entre los valores sonoros de la palabra y sus contenidos emocionales. Esta palabra musical, articulada sobre la medida, el ritmo y la melodía, da al poema una composición simétrica y armónica, donde la voz, en la combinación de sus unidades métricas, rebasa continuamente la realidad y retorna, invirtiendo las formas recibidas, a la indistinción de un mundo soterrado e incluso reprimido. Este ir y venir de la voz, que refleja en el fondo la ambivalencia de la mujer entre el sometimiento y el deseo de libertad, convoca en su apertura arriesgada a lo otro, a la otra voz de lo femenino activo y poéticamente creador, que exige la tarea del dejar decir, pues en realidad quien habla es el lenguaje. En la lírica amorosa de tipo tradicional, la voz comienza por prestar atención a los sentidos y, a medida que la sensación se hace más intensa, regresa al origen para anularse en la indistinción erótica. Ambos, el amor y la palabra, se alimentan de la abolición de las formas y regresan al estado primordial. Por eso, estas canciones populares, luminosas y transparentes, emergen de un mundo perdido y permanecen para avivar la nostalgia, son canciones que vienen de lejos y de las que guardamos, no las ideas o motivos comunes, sino el sonido indeleble de su voz. Una voz líquida, clara y fugitiva como el agua, que se forma en la entraña misma del idioma y nos invita a su reconocimiento incesante⁹.

⁹ Sobre la autonomía de la lírica popular en la Edad Media, que forma parte de ciertas actitudes subversivas de la comicidad popular, ya subrayadas por M. Bajtín en su estudio, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, véase el ensayo de M. Frenk, «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 41-60. En cuanto a la selección de los elementos significativos de la canción tradicional, además de la Introducción de Vicente Beltrán a su edición de *La canción tradicional de la Edad de Oro* (Barcelona, Planeta, 1990, pp. IX-LXIX), son importantes los ensayos de F. Baños («La más antigua lírica popular castellana: otra tipología», *Archivum*, Tomos XLI-XLII, 1991-1992, pp. 33-64) y de C. Alvar («El amor en la poesía española de tipo tradicional y en el Romancero», *Revista de Occidente*, núms. 15-16, Agosto-Septiembre 1982, pp. 133-146).