SOBRE CINCO CANTARCILLOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI

POR

RAFAEL OSUNA

En estas páginas vamos a tratar de cinco cantarcillos sobre los que se requiere una interpretación simbólica. No vamos a decidirnos, empero, por ninguna afirmación rotunda, dejando al libre criterio de cada cual la elección de cualquier otra. Todos ellos se resisten a un punto de vista unilateral; su misma belleza lírica, por otra parte, es como una muralla que se erigiese ante la formulación lógica.

El primero, y más fácil, de la serie se encuentra en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (ed. F. Asenjo Barbieri [Madrid, 1890], núm. 437). Dice así:

Meu naranjedo non te fruta,
mas agora ven;
no me le toque ninguen.

Meu naranjedo florido
el fruto no l'es venido,
mas agora ven;
non me le toque ninguen

Meu naranjedo granado
el fruto no l'es llegado,
mas agora ven;
no me le toque ninguen.

El calificar a ese *naranjedo* de *granado* y *florido* parece suscitarnos la idea de que esa muchacha que canta se halla en la dorada sazón de su adolescencia. El hecho de que no rinda fruta establece asimismo conexiones biológicas: a pesar de su primaveral empuje, la arboleda del cantar disuelve su lirismo en el prosaico hecho de ser estéril. Pero éste es sólo un ángulo de enfoque. Parece que encima de esos dos versos —*el fruto no l'es venido..., el fruto no l'es llegado...*— pendiese la esperanza temporal de un adverbio: ... *todavía...* Los designios de la lírica son ignotos, y acaso por ello el poeta nos haya aludido a que el naranjal se encuentra en flor, y ya se sabe que esta flor sería la de azahar, denotación tradicional para la pureza. Sería este estado moral, pues, la razón que gravitara sobre la carencia momentánea de fruto.

Ahora bien: ¿a qué se alude con ese conjunto de árboles cuyas raíces son el sustento del poema? Aquí de nuevo surge la ruda asociación biológica, pero no cometamos el pecado de destruir el efecto poético mediante un contundente término científico. Lo cierto es que ese naranjedo simbólico está ofreciéndose al desconocido enamorado que es el único auditor venturoso del cantar.

Más inextricable es el existente en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, que D. Alonso y J. M. Blecua recogen en su *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Madrid, 1956), con el número 69. El cantar reza así:

Adurmióseme mi lindo amor,
siendo del sueño vencido,
y quedóseme adormescido
debajo de un cardo corredor.

Adormióse porque pudiese
descansar su gran dolor,
o porqu'el amor le diese
en sueños algún favor,
que despierto clamador
no piensa ser socorrido:
y quedóseme adormescido
debajo de un cardo corredor.

El 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 adormescido
debajo de un cardo corredor.

Tenemos en estos versos dos planos literarios: uno es el dinámico, por el que fluyen los sentimientos de los protagonistas, plano que posee acentuadas características dramáticas; el otro es el estático, ante el que se mueve la historia que se nos refiere, esto es, ese desproporcionado cardo visto casi con mirada surrealista. Existe, indudablemente, un conflicto en este conciso universo psicológico. Los enamorados quedan, uno durmiendo, otro en vigilia, abrumados por la gravidez de su pasión. La ráfaga de dolor amoroso que cruza todo el cantar no puede provenir sino de la ruptura entre el deseo y el obstáculo que impide satisfacerlo. En el contexto de la poesía popular, este obstáculo parecería ser el temor de la doncella a dilapidar su honra. Ahora bien: ¿por qué el poeta nos ha situado a los amantes bajo un

cardo y no bajo una encina, un olivo o un naranjo, árboles todos que dan fruto? Quien conozca la *maya* y su descomposición ulterior en lo que se ha llamado *el árbol de amor* percibirá en seguida este contraste. Nos parece como si el poeta tratase de romper abruptamente con toda una tradición. El amor que tantos cantares populares velan pudorosamente bajo un árbol, se ha transformado aquí en pasión sin objeto bajo la erizada sombra de un cardo. A nuestro juicio —y sólo por avanzar una hipótesis—, esta copla parece poseer una cierta vinculación con *Yerma,* la obra de Lorca. Puede que los términos de la ecuación deban cambiarse, y sin duda habría que admitir muchas salvedades. Pero lo que nos semeja probable es que nos hallamos ante un conflicto muy similar.

Otro cantar es el que se halla en un pliego suelto del siglo XVI (*Antología* cit., núm. 180). Es el siguiente:

A mi puerta nace una fonte,
¿por dó saldré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saldré que no me moje?

Esta composición, que ha sido calificada de *misteriosa,* lo es, en efecto, pero sólo hasta cierto punto. Sabemos, por ejemplo, de los poderes benéficos del agua en las mitologías antiguas y modernas, de sus virtudes fructificadoras y purificantes. La estilización de todo este caudaloso proceso folklórico produjo, literariamente hablando, el topos de la *fonte frida.* La fuente fría será el lugar donde las mozas vayan a llenar sus metafóricos cántaros y del que vuelvan heridas de amores; será el lugar de cita en el que los enamorados lavarán, y no con fines higiénicos, sus caras y manos, o donde vuelen a buscar consolación las avecicas de nuestro *Romancero.* Las virtudes mágicas que posee el agua parecen, en nuestro poemita, causarle temor a la mozuela que canta, no sea que, al humedecerse, quede impregnada de ellas. ¿Por dónde ha de cruzar si ese manantial brota en los mismos linderos de su alma? Esa proximidad de la fuente le presta a esta muchacha una interioridad profunda y compleja. Pero, desde su mundo interior, una minucia casera sirve como de trampolín para lanzarnos al mundo de las singularidades sensibles: la chica está lavando esas prendas interiores. Lo doméstico es aquí lo argumental, que, como tributo obligado, debe pagar toda lírica. Esa faena vincula el mundo empírico con el interiorista, pero no sólo esto: al mismo tiempo nos ofrece la

solución del misterio. Al sugerir con ello una intimidad amorosa entre dos seres enamorados, ¿no nos está contando la tragedia de ese alma femenina? El uso del verbo en pretérito imperfecto (¿necesidad formal o interna del poema?) nos indica que esa mujer está ya viviendo el pasado de su corazón. Aquel que ella *quería* está aquí presente sólo como un recuerdo. La fidelidad a ese recuerdo amadísimo es lo que impele a esa muchacha a preguntarse, angustiada, con qué recursos espirituales ha de salvar ese obstáculo tentador que se extiende a las mismas puertas de su intimidad.

En el libro *Odarum (quas vulgo madrigales appelamus)* (Barcelona, 1571), de P. A. Vila (*Antología* cit., núm. 197), se halla otro de los cantares que nos ocupan:

Digas, morena garrida,
¿cuándo serás mi amiga?
—Cuando esté florida la peña
de una flor morena.

Para el estudioso de la simología popular, este cantar posee una enmarañada urdimbre de insinuaciones. La respuesta lacónica deja en el aire todo un universo poético. Encontrar el «sésamo, ábrete» de este universo no es empresa fácil. Esa peña sugiere perspectivas muy varias. El color de la flor, y la flor misma, poseen semejante riqueza. El simbolismo, que diferentes literaturas han atribuído a la peña y al color moreno, circulando, además, a través de corrientes religiosas, hace la interpretación en forma breve una faena casi ímproba. Bástenos indicar que aquí esa peña pudiera simbolizar el ánimo de la interlocutora, su dureza, esquivez o carácter altivo, al paso que lo moreno nos sugeriría el color blanco «en devenir», es decir, un proceso moral en transformación. Estuvo asociado lo moreno en nuestra lírica del XVI o al pecado o al mundo rústico en oposición al cortesano. En el primer sentido, sus implicaciones morales no eran consecuencia de un acto libre de la voluntad, sino efecto de los hados. Es por todo ello por lo que la interpretación aparece aquí tan ardua. El tono oracular que se halla en la réplica de la muchacha puede esconder una rotunda negativa o una bella promesa. Por lo que respecta a esa innominada flor que ha de florecer en la aridez de una roca, el hecho absurdo que señala apunta a muy diversos ángulos. La muchacha ha de ser amiga del interrogador cuando acontezca algo tan improbable como eso, o (visto desde otra perspectiva ya apuntada) cuando se concluya el proceso moral—que es como una esperanza en evolución—de la protagonista. Sea ello como fuere, quizá el mejor comentario a tan enigmático cantar pueda dárnoslo el siguiente, este del *Cancionero de*

Upsala (*Antología* cit., núm. 141). Aquí la flor morena del anterior madrigal podría ser esa malva e indicar con ello que ésta o el trébol florido pueden, a pesar de la altivez de la roca, conquistar con su humilde persistencia el terreno que se les niega:

Alta estaba la peña.
nace la malva en ella.

Alta estaba la peña
riberas del río:
nace la malva en ella,
y el trébol florido.

Cerramos esta brevísima serie con otro villancico no menos hermético que los anteriores. En él, junto al lugar común de la enamorada que no puede dormir, otros elementos de raigambre tradicional están de manifiesto: el agua fría de nuevo y esa rosa que, más que ningún otro, ha merecido el honor de ser el símbolo mimado de siglos y siglos de literatura creativa. La recreación de ellos, empero, es tan original y personalísima que el enigma ha de ser aquí más acuciante que en los demás casos. Es el número 56 de la *Antología* de Alonso y Blecua (originalmente se encuentra en el *Cancionero,* de Asenjo Barbieri):

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

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

Ha sido la rosa el vehículo de una abigarrada simbología y no hemos de tratar siquiera de esbozarla. Fijemos nuestra atención solamente en que esta flor indicó martirio por su conexión con el color rojo de la angre. El hecho de que el florecer de la rosa de nuestra copla sea algo que acaece a la relatora hace a ésta recipiente de una acción reflexiva; no será ella sino el objeto pasivo sobre el que una acción propia recae; en el fondo, pues, tenemos un puro juego de la ilusión. La hora en que esto sucede es ese momento en que *los medianos gallos,* o sus consiguientes, hacen más agudos el silencio y la soledad de la noche. Pero, ¿por qué esta hora si precisamente el influjo benéfico del sol es el que ha de abrir esta flor, que por ello también figuró nacimiento virginal? De nuevo nos encontramos ante el aparente absurdo poético. Aquí, no obstante, debemos tener presente que la muchacha

nos relata una fantasía, es decir, una sarta inconexa de vida psíquica. El supuesto enamorado aparece ahora, subitáneamente, caminando bajo las aguas mágicas que mencionamos más arriba, aguas de fecundidad y renovación. ¿Cuál sería, pues, la interpretación de este sueño? Dejemos a los Freud, Jung, Adler o Frazer la tarea de calar en las profundidades laberínticas que ofrece. Para nuestros propósitos literarios nos es suficiente asociar esos escasos elementos en una estructura homogénea: sangre que sugiere el color de la flor, hora de propicia y anhelante soledad, la rosa que desflora sus pétalos como una rendición e invitación a la belleza y, por fin, ese amante que viene a visitar los sueños de la amada deslizándose por las aguas de la fecundidad.

Rafael Osuna
Brown University
Rhode Island (EE. UU.)