

## POESÍA FLAMENCA: *LYRA MINIMA*. LOS SÍMBOLOS NATURALES

Por *PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ*

*Para Manolo Cepero, amigo cabal*

Cuando celebramos en Sevilla, en noviembre de 2001, el III Coloquio Internacional de *Lyra minima oral* dedicamos a la lírica flamenca una de las tres secciones en que se repartieron los trabajos de aquel encuentro.<sup>1</sup> Pretendíamos en la Fundación Machado seguir ahondando en uno de los asuntos que creíamos –y creemos– más necesarios y de atención más urgente en el amplio y rico campo del Flamenco: la definición de esta poesía y su adscripción genérica.

No quiero decir, ni mucho menos, que este aspecto fundamental no hubiera sido atendido, sino que no se ha hecho de modo sistemático, y desde luego no siempre con el rigor filológico que esta clase de estudios demandan, salvo excepciones muy valiosas que sería injusto –además de poco científico– olvidar, que se han ido dando, de manera intermitente, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta nuestros días.

Pero ha habido demasiados pronunciamientos ardorosos, excesivos efluvios líricos llenos de mucho y muy sentido tirón emocional pero huecos de contenido científico. La dignificación de la lírica flamenca debe lograrse desde el rigor del estudio antropológico, filoló-

---

1. Sus trabajos se publicaron en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar «in memoriam»* (Actas del Congreso Internacional *Lyra minima oral III*, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001), Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004 (véase pp. 571-656).

gico, sociológico e histórico, y naturalmente echando mano también del comparatismo, que nos depararía sorpresas morrocotudas (si se me permite el término). Exactamente como se hace con la lírica popular o con el romancero hispánicos. Y esto no es nada difícil si, como algunos pensamos, la poesía flamenca no es otra cosa que una parte, sin duda singular y riquísima, del inconmensurable corpus de la canción lírica panhispánica. En esta línea contamos hoy, sobre todo, con un trabajo de obligada consulta de Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*.<sup>2</sup> Y, además, ya habían hablado de esto, con toda la seriedad del mundo, dos grandes estudiosos de finales del XIX, Hugo Schuchardt, el sabio profesor de Graz, y don Antonio Machado y Álvarez, nuestro Demófilo, padre del folclore andaluz y español.

Pues con el permiso de estos maestros, y otros que no puedo nombrar, quisiera –aunque en la brevedad de una ponencia– volver a plantear algunas cuestiones sobre la naturaleza de la poesía flamenca no del todo tratadas ni mucho menos cerradas, cuestiones que en los últimos tiempos me han preocupado y sobre las que, a buen seguro, desde el campo de la filología y con la hermenéutica propia de esta clase de análisis, se puede echar un poco de luz.

Habrà que empezar por fijar algunas cuestiones de base. La primera, a mi parecer, es señalar los rasgos distintivos de la canción popular hispánica, tanto la de la tradición antigua como la de la moderna. Y luego se verá si la lírica flamenca reúne o no estos elementos configurativos. Muy en resumen, y de la mano de eminentes estudiosos, pienso que estos son los rasgos específicos del estilo tradicional en la lírica hispánica:

Son poemas, en la inmensa mayoría breves, compuestos para cantar y bailar en danzas comunales; en sus versos aparece, con frecuencia, el comentario directo y el refrán (hay un gran número de cantarcillos paremiológicos).

Se difunden como canciones anónimas en las que los autores originales, en respuesta a la necesidad recreativa del momento, perpetúan el gusto y las necesidades del público. Es obra colectiva porque los textos poéticos viven en variantes asimiladas, corregidas y recreadas por la tradición oral a través de los tiempos. Estos textos se caracterizan también por la gran capacidad de perduración a la que contribuye una

---

2. 2 vols., Madrid, Cinterco, 1990.

variación continua. Estamos hablando del carácter colectivo y consustancialmente anónimo, como aspecto esencial de todo arte popular y tradicional.

Se cristaliza en estas composiciones un estilo formal sencillo – determinadas estrofas de arte menor, con predominio marcado de la cuarteta o copla romanceada, y la seguidilla, en las que la asonancia de rimas es preceptiva inexcusable– con vaguedad de detalles, vocabulario limitado, emociones y situaciones estilizadas y convenciones formales. Los creadores y recreadores de estas canciones comparten el mismo fondo de recursos y procedimientos.

No se puede olvidar la permeabilidad, pese a todo, del repertorio común de la escuela popular/tradicional, a veces abierta incluso al influjo del arte culto, de la poesía escrita, de la poesía de autor.

Y por último –y lo pongo en último lugar simplemente porque me interesa destacarlo y a él dedicaré mi exposición– el uso muy frecuente de símbolos y de motivos simbólicos. Teniendo en cuenta que entiendo por «símbolos» los elementos u objetos que funcionan como tales, por ejemplo el agua, el olivo, la rosa; y «motivos simbólicos», las acciones o situaciones que aparecen como simbólicas, por ejemplo ‘cruzar el río’, ‘la niña que va a lavar la ropa’.

El simbolismo es de capital relieve en la configuración de la lírica popular. Para los grandes maestros del género, desde Leo Spitzer, Peter Dronke y Eugenio Asensio hasta Stephen Reckert, Eglá Morales Blouin y Margit Frenk, en el simbolismo se halla el núcleo más profundo y significativo de la lírica popular. En la poesía tradicional, los sentimientos se expresan delicadamente, por indicios simbólicos, como también en la poesía culta, pero con una presencia mucho más activa en el caso de la primera, porque el símbolo es consustancial a la canción tradicional, pero no lo es a la poesía de autor, o la que llamamos culta para entendernos.<sup>3</sup> La brevedad de la canción, la asonancia de rimas de su estructura estrófica y el uso de símbolos constituyen la base en la que se levanta la poética tradicional que sustenta la producción lírica popular de la tradición moderna, pero sobre todo de

---

3. Para todo lo aquí expuesto véase Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981, pp. 6-7 y 30, y Margit Frenk, «Entrevista» realizada por José Amezcua y Evodio Escalante, en *Homenaje a Margit Frenk*, UNAM y UAM, 1989, pp. 21-28.

la antigua. Y ha sido el estudioso británico Stephen Reckert quien, recogiendo aportaciones de otros especialistas anteriores y contemporáneos, ha descrito estos procedimientos poéticos que perfilan lo que él ha denominado con acierto *lyra minima (oral)*.

Sin más preámbulos, vamos ya a adentrarnos en el corpus de la poesía flamenca, con un número de cantares forzosamente reducidísimo –no puede ser de otra manera– tomados siempre de la antología *Poesía flamenca, lírica en andaluz* preparada por mis amigos, miembros fundadores también de la Fundación Machado, Juan Alberto Fernández Bañuls, cuya reciente pérdida todavía lamentamos, y José María Pérez Orozco.<sup>4</sup>

Dos textos nos van a dar la pauta de esta exposición, pues me voy a referir exclusivamente a dos de los símbolos naturales más frecuentados en la poesía flamenca, el agua y el olivo:

Junto al río te encontré,  
agüita yo te pedí  
y la dejaste correr.  
(PF, 108)

A los olivaritos  
voy esta tarde,  
a ver cómo menea  
la hoja el aire.  
(PF, 153)

Vaya por delante, que en los cantares que constituyen el repertorio de la lírica popular/tradicional, cuando contienen símbolos, estos, en su inmensa mayoría, pertenecen al ámbito de la naturaleza –animal y vegetal o incluso mineral– y son identificados con la vida sexual humana. Uno de los rasgos más notables de este riquísimo corpus de la poesía popular hispánica, patrimonio indiscutible de la gente del pueblo –son canciones cantadas por las clases bajas rurales (campesinos, pastores, artesanos)–, es el simbolismo rebosante –como digo– de significacio-

---

4. Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura Ediciones-Fundación Machado, 2003 (la 1ª ed. es de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla, 1983). Cito por la 2ª ed.: PF, con la página correspondiente.

nes connotativas de la vida amorosa del hombre. Los símbolos naturales de este tipo abundan, desde siempre, en la poesía popular de diversas regiones y lenguas del ancho mundo europeo, por no hablar de otros pueblos y otras culturas más lejanos.<sup>5</sup> Por otra parte, desde tiempos inmemoriales, estos motivos y símbolos naturales arcaicos se dan en una constante conjunción del amor con indicios de costumbres folclóricas, como los baños de San Juan, las fiestas familiares y sociales (en especial las bodas) los bailes en corro, el árbol de mayo, las romerías, etc.<sup>6</sup>

El gran tema de la canción de amor popular, eje central en torno al cual giran los demás, que forman una amplísima constelación de variantes y modalidades, es el encuentro de los enamorados a la orilla del agua, o del río en este caso, y se explicita en no pocas cancioncitas con fórmulas de inicio, unas más conocidas, como «A la orilla de un río», otras de menor uso que son meras variantes léxicas o de discurso de la anterior, por ejemplo «Junto al río». En el repertorio flamenco andaluz, un mozo, al que las cosas no han ido nada bien en el encuentro con la amiga, canta esta copla:

Junto al río te encontré,  
agüita yo te pedí  
y la dejaste correr.

El agua corriente –ríos, arroyos, fuentes– simboliza el amor sexual en numerosas culturas. La «orilla de un río» ofrece, sin duda, un marco ideal, un escenario privilegiado para las citas de los enamorados. Es un elemento esencial del *locus amoenus*. Allí se van a encontrar los amantes, y allí hacen su nido de amor, como la garza malherida, según la preciosa canción que recrea Gil Vicente:

Mal ferida va la garça  
enamorada;  
sola va y gritos dava.

---

5. Véase M. Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en Pedro M. Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 1998, pp. 159-162 (p. 160), reeditado en su *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE, 2006, pp. 329-352.

6. Véase E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, ob. cit., p. 7, que más adelante recuerda que «[Desde la Antigüedad –quizá desde antes–] el pensamiento dominado por el simbolismo cosmológico creó una experiencia del mundo enormemente diferente a la que es accesible al hombre moderno. Para el pensamiento simbólico el mundo no solo está vivo sino abierto. Un objeto no es simplemente un objeto, sino que significa algo fuera de sí mismo» (p.10).

A las orillas de un río  
 la garça tenía el nido;  
 balletero la ha herido  
 en el alma.  
 Sola va y gritos dava.<sup>7</sup>  
 (Frenk, *NC*, 512 C)

Este «A las orillas de un río» –como cualesquiera de las variantes en que se usa– es una fórmula tópica de comienzo que tuvo una gran difusión en la lírica antigua peninsular, desde las cantigas gallego-portuguesas hasta los villancicos castellanos medievales y de los Siglos de Oro. Es un cómodo íncipit tradicional. El texto citado a continuación lo recogió Covarrubias y publicó, como «un cantarillo de aldea», en su impagable *Tesoro de la lengua castellana*:

Orillitas del río,  
 mis amores, ¡e!,  
 y debaxo de los álamos  
 me atendé.  
 (Frenk, *NC*, 461)

No es nada difícil citar ejemplos de canciones modernas que comienzan con estas fórmulas connotadoras, preámbulo de la realización plena (a veces, pero no siempre como en nuestro recién citado cantar flamenco) de los amantes.<sup>8</sup> He aquí una muestra del riquísimo repertorio mexicano:

A la orillita del río  
 a la sombra de un pirú  
 su querer fue todo mío  
 una mañanita azul.<sup>9</sup>  
 (CFM, 2462)

---

7. Citaré las canciones antiguas del repertorio hispánico por M. Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, 2 vols., México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2003: Frenk, *NC*, con el número correspondiente.

8. Ni que decir tiene que en todas las culturas la incitante y seductora figura de mujer, sola, al lado del agua ha sido objeto arquetípico del deseo del hombre (cfr. E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, ob. cit., p. 57).

9. Citaré las coplas del repertorio mexicano por M. Frenk y otros (eds.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985: CFM, con el núm. correspondiente.

Del mismo modo, la orilla del río es lugar idóneo para que el sujeto lírico –también en este caso (que cito ahora) un mozo enamorado– se recoja en soledad y de sueltas a sus penas de amor, porque la orilla del río no solo es lugar preferido de estimulantes y satisfactorios encuentros amorosos, sino que del mismo modo allí van los enamorados a buscar consuelo de sus infortunios sentimentales; allí van a llorar, en soledad, sus desventuras, como estos muchachos de otras canciones flamencas que, ni más ni menos que como tantos adoloridos amantes de las canciones antiguas, lamentan su desamparo, explicitan su aflicción:

A la orilla del río  
yo me voy solo  
y aumento la corriente  
con lo que lloro.

A la orillita de un río  
me pongo a considerar:  
mis penas son como el agua  
que no acaban de pasar.  
(*PF*, 151)

Estas coplas forman actualmente parte del gran repertorio flamenco y se oyen con frecuencia; así la primera la canta Tomás de Perrate, y los dos versos iniciales de la segunda copla, «A la orilla de un río / me pongo a considerar», repiten un comienzo muy recurrente en todo el cancionero panhispánico. He aquí otro ejemplo de lo que estamos viendo en la lírica flamenca, si bien el verso habitualmente inicial se encuentra, en este caso, en el interior de la copla:

Mira si mi pena es grande  
que yo me puse a llorar  
en la orillita de un río  
y el agua quedó *pará*.  
(*PF*, 222).

La imagen del enamorado que refugia su soledad en las orillas de los ríos y arroyos, o al pie de una fuente, y aumenta su caudal con las lágrimas es, desde luego, muy habitual en el corpus flamenco:

Si voy a la fuente y bebo agua,  
 el agua no la aminoro,  
 pero aumento la corriente  
 con las lágrimas que lloro.

Si yo pudiera ir tirando  
 mis *pena*' a los arroyuelos,  
 hasta el agua de los mares  
 iba a llegar hasta el cielo.  
 (PF, 251)

Igual que esta muchacha que entrega al agua, con bello simbolismo, las palabras de amor perdidas, según se lee en un cuaderno de romances publicado en Valencia, en 1598:

Al río me salgo  
 y en su ribera  
 escribo en el agua  
 toda mi pena.  
 (Frenk, NC, 2574)

Naturalmente, encontramos asimismo en la poesía culta de épocas pasadas a no pocos enamorados que derraman sus lágrimas de amor en la orilla de los ríos. Un poema/carta de Diego Hurtado de Mendoza, que fue glosado en varias ocasiones en su época, comienza por estos versos:

Siéntome a la ribera de'stos ríos  
 do biuo desterrado y lloro tanto  
 que las haçen creçer los ojos míos.<sup>10</sup>

Hay que volver a nuestro cantar inicial, a su segundo verso «agüita yo te pedí». Esto es lo que dice el sediento muchacho. Veamos qué dicen otros:

---

10. Cito por José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco (eds.), *Dos cancioneros hispano-italianos* (2008), Patetta 840, 7.

Tú me diste de beber  
agua fresca de la fuente  
y no se apagó mi sed.

Vete tranquila, mujer,  
que en el corazón te llevo;  
y, aunque lejos de ti esté,  
en otra fuente no bebo,  
aunque me muera de sed.  
(*PF*, 137 y 310)

«Tened sed, morir de sed, pedir agua...» son sintagmas – es bien sabido– que conforman un motivo simbólico de incontestable significado erótico. Es la sed del enamorado que pide agua a su amante. Me interesa mucho este cantar:

Agua piden mis yeguas,  
que aguanten *pío* [pido],  
en cuanto remate  
las llevo al río.  
(*PF*, 150)

Quiero ver en esta última copla flamenca el mismo sentido que vengo destacando, aunque la formulación sea bastante más ambigua: el caballo del pretendiente simboliza su fuerza pasional; jinete y caballo forman una figura completa, inseparable, una imagen arquetípica consagrada en la tradición poética occidental, tanto lírica como épica. Representa, sin más, al varón en plenitud. Y «abrevar el caballo» es metáfora del acto sexual de uso tanto en la poesía popular como culta.<sup>11</sup> Es el muchacho – según esta lectura que hago– el que, sediento de amor, bajará al río, cuando termine la faena, a saciar su sed. El significado erótico-simbólico de «sed» se acredita en no pocos textos de este rico y singular cancionero andaluz. En el cantar antes citado que comienza «Vete tranquila, mujer,»

---

11. Véase P. M. Piñero, «La configuración poética de la versión vulgata de Don Bueso» en Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 109-132 (p. 119).

la 'fuente' (v. 4) es una transposición simbólica de la mujer, que se da con frecuencia en la canción popular/tradicional, y naturalmente la sed que tiene el joven es de amor, ni más ni menos que la de Melibea con la que quiere ocultar a su padre la visita nocturna de Calisto:

Pleberio.- Señora muger, ¿duermes?

Alisa.- Señor, no.

Ple.- ¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?

Ali.- Sí oygo. ¡Melibea! ¡Melibea!

Ple.- No te oye. Yo la llamaré más rezio. ¡Hija mía! ¡Melibea!

Mel.- ¿Señor?

Ple.- ¿Quién da patadas y haze bullicio en tu cámara?

Mel.- Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que había [gran] sed.<sup>12</sup>

Las canciones populares de diferentes tradiciones europeas, algunas alejadas de la nuestra como la búlgara, acreditan una antigua costumbre según la cual las muchachas patentizan la aceptación de un pretendiente dándole a beber el agua recién cogida de los arroyos o sacada del pozo.<sup>13</sup> El comportamiento de la joven del cantar flamenco, que «dejó el agua correr» y no atendió a la demanda del sediento pretendiente, no significa otra cosa que su rechazo.

Así pues, el texto de referencia con el que hemos abierto este análisis es un buen ejemplo de cómo una cancioncita de la lírica flamenca, en su más mínima expresión (un tercetillo octosilábico con rima asonante aguda), es capaz de levantar un mundo de sugerencias líricas que plasma un encuentro amoroso frustrado recurriendo solo a los valores simbólicos de los términos y motivos concentrados en tan reducido número de versos: a pesar de que el encuentro de los amigos se produce a la orilla de un río, cuyas aguas transparentes y en movimiento incesante contienen innegables resonancias fecundatorias, por lo que es lugar óptimo, de siempre, para la unión amorosa, en este caso se frustra por la negativa de la joven a los deseos del muchacho. Todo un microcosmos cargado de resonancias eróticas como solo la canción lírica popular, *lyra minima oral*, puede lograr

12. Cito por mi ed. Fernando de Rojas, *Celestina*, Madrid, Espasa Calpe, 1993 («Austral», 282, 26ª ed.), XII, p. 285.

13. Cfr. E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, ob. cit., p. 58.

en tan condensada cifra. Este reducidísimo microcosmos poético es, incuestionablemente, popular porque los elementos constitutivos del poema son rasgos característicos de esta clase de poesía tradicional, en la que los símbolos se representan en palabras y sintagmas corrientes (río, agüita, dejar correr).

La mínima gavilla de símbolos reunida en esta cancioncita ha ensanchado el campo significativo de las palabras. Una primera lectura simplemente denotativa de los elementos verbales llevaría al receptor a una interpretación que no va más allá de los signos que las palabras representan, esto es, el sentido exterior de los términos. Nuestra imaginación sustituiría los signos que forman el poemita (la orilla del río, las ganas de beber, la negativa de ella a darle el agua). El poema se quedaría en la mera descripción, o todo lo más en una descripción con un apunte o sugerencia de narración. Nos moveríamos solo en el dominio de lo denotativo, pero con la lectura connotativa el poemita se ha enriquecido hasta extremos impensables. Si conocemos el valor simbólico de los términos, si nuestra lectura o percepción del poemita se alimenta de los valores simbólicos que la tradición ha ido consolidando a lo largo de los siglos, la coplita se llena de significaciones amorosas de alto grado. Cada palabra de la canción, con independencia de su función sintáctica adquiere una función semántica, a un tiempo denotativa y connotativa, y el poema, en sí mismo, gana en densidad y profundidad extra significativas.<sup>14</sup>

El agua es, pues, arquetipo primordial del mundo folclórico, de plurivalencia simbólica de incesante utilización poética y literaria, hasta tal punto que llega a constituir, en sí misma, «una lengua simbólica» De su núcleo simbólico casi inagotable se derivan numerosos motivos. Uno de ellos es el motivo simbólico de «enturbiar el agua».

En este encuentro de los amantes junto al río o la fuente, al que nos hemos referido, las aguas se mantienen serenas y claras en su transparencia; todavía no ha pasado nada entre ellos. Pero no siempre es así, como acredita este precioso cantar de la lírica flamenca, que pone en contraste una imagen tradicional, «las aguas claras / las aguas turbias»:

---

14. Véase Stephen Reckert, *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 37. Hay trad. ampliada española: *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*, Madrid, Gredos, 2001.

Arroyito de agua clara  
 que yo quisiera beber  
 si un gachó no la enturbiara.  
 (PF, 94)

Los testimonios de que el agua revuelta o turbia precede al encuentro sexual o es símbolo de esa unión son muy abundantes desde tiempos medievales en la lírica amorosa peninsular, y las cantigas gallego-portuguesas presentan los primeros ejemplos de este motivo. En el corpus lírico hispánico, como en el folclore, se manifestaba el sentido erótico de las aguas cristalinas frente a las aguas turbias, cuyo significado era fácil de entender: la presencia de aguas turbias y removidas nunca ha sido buen presagio. La doncella se lamenta en este viejo cantarcito castellano:

Turbias van las aguas, madre,  
 turbias van,  
 mas ellas se aclararán.  
 (Frenk, NC, 855 B)

También en la lírica popular moderna la contraposición de las aguas claras a las turbias mantiene, sin duda, su sentido simbólico. Así se expresa una seguidilla que recogimos en Encinasola, en marzo de 1992:

De tu puerta a la mía  
 va un río claro  
 y andan los envidiosos  
 por enturbiarlo.

Estas son muestras que encontramos en la lírica flamenca; debe entenderse que es copla en voz de mujer:

Soy arroyo y no me enturbio,  
 aunque caiga una tormenta;  
 yo me mantengo tan claro  
 como el agua entre dos peñas.  
 (PF, 252)

Comprenderán que los ejemplos que podría aducir tomados del repertorio hispánico son numerosos, y se encuentran en la Península por todas las zonas. Por ello nos basta con una sola muestra de allende los mares, que tomo —otra vez, por la sencilla razón de que es el que mejor conozco del mundo iberoamericano— del gran repertorio folclórico mexicano; es una preciosa copla, en la que el tradicional ciervo que revuelve y enturbia el agua de las fuentes y de los arroyos en las canciones medievales es sustituido por un pajarillo (de apariencia inofensiva pero cargado de valores masculinos), que con el pico (signo fálico, sin duda) enturbia el agua, y «la permanencia del agua turbia sugiere la unión de los amantes»:

¿Qué pajarillo es aquél  
que ha bajado a beber agua  
que con el pico la turbia  
por no beberla tan clara?  
(CFM, 6073)

No hay que insistir: el rechazo de las aguas turbias en la canción lírica popular moderna es generalizado, y, unas veces con más y otras con menos evidencia en su significación erótico-simbólica, lo cierto es que se extiende por el inmenso repertorio panhispánico.

Otro de los motivos simbólicos que he hallado en el corpus flamenco, desplegado del gran núcleo del agua, es el del oleaje del mar, al que me voy a referir muy brevemente.

En la lírica popular la embarcación que «pega vaivenes» (o tumbos) en las aguas simboliza la incertidumbre amorosa o la falta de firmeza en el amor. Juan Peña, *El Lebrijano*, canta por bulería, con ligerísimas variantes, una copla que recogía *Demófilo*, a finales del siglo XIX:

Al barquillo que en el mar  
está pegando vaivenes,  
tengo yo comparaíta  
la voluntad que tú me tienes.<sup>15</sup>

15. Cfr. A. Machado y Álvarez, *Cantes flamencos y cantares* (1881), cito por la ed. de E. Baltanás, Madrid, Espasa Calpe («Austral», 452), 1998, p 183.

Para apreciar el desarrollo de este motivo hay que partir de una imagen universal del mar como símbolo general de incertidumbre e inestabilidad amorosa, según recogen muchas canciones de todo el mundo hispanohablante, como dice esta seguidilla mexicana:

A la mar se parecen  
 los que se aman:  
 que hay tempestades fuertes  
 y días de calma.  
 (CFM, 4399)

En la tradición lírica moderna hispana tiene total vigencia este significado simbólico, el adolorido amor de la joven ante la inconstancia o la no respuesta del amado, que con frecuencia se expresa con el apoyo del recurso de la comparación. Esto se canta en Canarias:

¿No ves aquella barquilla  
 en el mar dando vaivenes?  
 Así está mi corazón  
 cuando te llamo y no vienes.<sup>16</sup>

Y por la Península hemos encontrado versiones por no pocas regiones, desde el norte al sur, aunque, por los datos que he reunido, aparecen más en la amplia zona que va de La Mancha para abajo. He aquí una versión granadina de Albolote de la misma copla:

Eres como aquel barquito  
 que va pegando vaivenes.  
 Así está mi corazón  
 cuando te llamo y no vienes.<sup>17</sup>

En realidad, la imagen del navío que marcha al capricho de las olas y que simboliza los amores inciertos es recurrente en la literatura occidental desde siempre y en muy diferentes obras. Esta imagen poética del mar que en su continuo vaivén, eterno e imparabile, se asemeja

---

16. Maximiano Trapero, *Lírica tradicional canaria, Islas Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias («Biblioteca Básica Canaria», 3), 1990, p. 86.

17. M. L. Escribano Pueo y otros, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad de Granada, 1994, núm. 106.

a la inseguridad en el amor ha tenido una gran fortuna en la cultura occidental, y se acredita en numerosos escritos a lo largo de los siglos. La he documentado en textos narrativos antiguos, como en una de las novelas de amor más fascinantes y difundidas de toda la Edad Media, *Tristán e Isolda* en la versión de Gottfried von Strassburg (principios de siglo XIII), hasta en textos teóricos renacentistas sobre el amor, como en *Diálogos de amor* de León Hebreo.

Este sentido de atormentadora incertidumbre, como era de esperar, se halla muy bien representado en la poesía tradicional del pasado en cancioncitas en las que, no pocas veces, se prescinde de la embarcación y quedan solas las olas del mar que, con el incansable ir y venir, se identifican plenamente con las penas y sobresaltos del amor, como reflejo poético de la tan habitual fluctuación amorosa. Así cantaban, apesadumbradas, unas doncellas enamoradas en el Quinientos:

Mis penas son como ondas del mar,  
qu' unas se vienen y otras se van:  
de día y de noche guerra me dan.  
Van y vienen las olas, madre,  
a las orillas del mar:  
mi pena con las que vienen,  
mi bien con las que se van.  
(Frenk, NC, 843 B y 844)

Las olas simbolizan en estos cantarcitos el principio pasivo, la actitud de la muchacha que se deja llevar por la melancolía. De entre las correspondencias que Margit Frenk reúne en la entrada 843 A («Que mis penas parecen olas de la mar, / porque vienen unas quando otras se van»), quiero reproducir esta cancioncilla del folclore actual, publicada por el infatigable Francisco Rodríguez Marín:

Las penitas que yo siento,  
son cual las olas del mar:  
unas penitas se vienen,  
y otras penitas se van.<sup>18</sup>

---

18. F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (1882-1883), 5 vols., Madrid, Atlas, 1981, núm. 5285.

El motivo no podía faltar en el repertorio andaluz, del que presento una de estas coplas en las que, valiéndose del mismo recurso de la comparación, se emplea la imagen del oleaje para resaltar las penas de los enamorados, que en este caso se multiplican como las olas se unen unas a otras en una perpetua sucesión, siguiendo el simbolismo sólidamente fijado por la tradición más venerable:

Penas que yo no *pueo* más  
se juntan unas con otras  
como las olas del mar.  
(*PF*, 122)

No es nada extraño que en el barco (o la barca) de amor, tan traído y llevado en los cancioneros hispánicos de todos los tiempos, una muchacha, en el espléndido cancionero de la lírica andaluza flamenca, se encuentre segura a pesar de los temporales que la zarandean, porque es su misma madre –nada más propio de este corpus– la que maneja el timón:

La barca de mis amores  
no temen los temporales,  
pues lleva de marinero  
los ojitos de mi madre.  
(*PF*, 203)]

No quisiera cerrar el gran símbolo del agua, sin unas referencias a la fuente, otro excelente y preferido punto de encuentro de enamorados, que en sí mismo forma un *locus amoenus* propio, especial. Asociados a la fuente nacen varios motivos de gran consideración en la lírica tradicional, como «ir por agua», «lavar camisa», «lavar pañuelo», «lavar la ropa del amigo», «lavar los cabellos», etc. Es bien sabido que «la fuente de amor» ha sido desde la más lejana Edad Media un testimonio de las maravillas que el poder vivificador y regenerador de sus aguas tiene, según numerosos textos y muestras iconográficas como *La fuente de la juventud*, de Lucas Cranach, el Joven, de la primera mitad del siglo XIX.

Estas imágenes arquetípicas de la fuente tienen un valor simbólico amoroso que todos reconocen: «La fuente –escribe Eugenio

Asensio— es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad», y el mismo estudioso, en otro lugar, dice que «la sugestión erótica de la fuente se debe, no tanto a que sea lugar de encuentro de enamorados, como a simbolismos elementales de la humanidad. Estas conjeturas simbólicas [...] pululan en el folclore».<sup>19</sup>

En la lírica flamenca «la fuente de amor» ha tenido una muy buena acogida, de manera que se puede ejemplificar la riqueza semántica de su simbolismo atendiendo a este corpus, igual que si espiáramos en otros repertorios hispánicos. En este sentido podemos reunir un haz de coplas donde se acreditan diferentes motivos derivados de la fuente. En estas canciones a veces se expresa a las claras que la fuente es espacio privilegiado para el amor, denominándola «fuente del querer», «agua de amor natural», etc.:

Por llanto iban mis ojos  
a la fuente del querer,  
contra más agua cogía  
más veces quería volver.  
(PF, 235)

Qué duda cabe que en esta lírica andaluza flamenca, como en todo el repertorio panhispánico, la fuente facilita de manera óptima las relaciones amorosas, pero no siempre los resultados son los mismos:

A la fuente La Retama,  
con su bata de lunares,  
me llevé a esta gitana.

Palabra que tú me diste  
a la vera de la fuente,  
como estaba el agua cerca  
se la llevó la corriente.  
(PF, 91 y 230)

---

19. Eugenio Asensio, «Fonte Frida o encuentro del romance con la canción de mayo», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 240 y 247.

No me resisto a recordarles dos ejemplos del repertorio hispánico de los innumerables que podíamos traer, uno de la tradición antigua y otro de la moderna:

Enbírame mi madre  
por agua a la fonte fría:  
vengo del amor ferida.  
(Frenk, *NC*, 317)

¡Ay! que su amante la espera,  
¡Ay! que su amante la aguarda  
al pie de la fuente fría,  
al pie de la fuente clara.<sup>20</sup>

De «la fuente de amor» mana el agua que sacia la sed de los enamorados, cuando no aparece otra mujer que ponga en peligro las relaciones de los amantes:

Fuente cristalina y clara  
donde aplaqué yo mi sed,  
a ratos agua no daba  
porque bebió una mujer  
que hasta el agua envenenaba.  
(*PF*, 293)

Tampoco faltan las amigas de la muchacha que van con el cuento de que el novio viene de beber agua de la «fuente nueva», porque está claro que beber agua de la fuente es tener relaciones amorosas:

Ana María, a tu novio  
me lo encontré en La Barrera,  
que venía de beber  
agua de la Fuente Nueva.  
(*PF*, 156)

---

20. Cantarcillo recogido por Ramón Menéndez Pidal, de una «danza prima», en Mieres (agosto de 1930), publicado en «¡Ay! un galán de esta villa» (1930), en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa Calpe, 1951 («Col. Austral», 1051), pp. 129-139 (p. 134).

Otra muestra, una cancioncita verdaderamente bella:

Caminito Grazalema,  
en medio del olivar,  
hay una fuente que mana  
agua de amor natural.  
(PF, 163)

Con este último cantar que presento dentro del motivo de la fuente de amor se me abren las puertas para entrar en otro de los grandes tópicos habituales en el corpus flamenco, el olivo, al que apenas si le dedicaré tiempo porque no lo tengo y porque en el programa se anuncia una ponencia completa dedicada a «El flamenco del olivar en la poesía popular y culta», de Agustín Gómez Pérez.

Ya estamos viendo: los símbolos no caminan solos, sino que, las más de las veces, aparecen enlazados, unos tiran de otros creando una pequeña constelación que coloca la canción popular en inesperados y sorprendentes terrenos significativos, porque la *lyra minima* es siempre un texto semánticamente no saturado. En esta clase de poesía el símbolo funciona eficazmente por su valor polisémico. La saturación se va consiguiendo a medida que el receptor se apoya en la tradición que suministra las múltiples posibilidades de sentido de cada cantar. Los niveles de recepción en cada *performance* son notablemente diferentes. No nos cabe duda: la tradición informa los textos populares, de aquí que la intertextualidad nos sea imprescindible para el conocimiento riguroso de la lírica popular, y claro es, de la poesía flamenca.

Naturalmente, nada más normal que en Andalucía, y la poesía flamenca es testimonio insoslayable de ello, el encuentro de los amantes se da también en el olivar, y que el olivo cubra discretamente las relaciones entre ellos. Andalucía es un mar de olivos con horizontes lejanos. Pero a esta realidad incontrovertible, habría que añadir algunas razones culturales y más en concreto literarias.

La primera obra castellana que, acogiéndose al tópico, sitúa a los amantes a la sombra de un árbol es la *Razón de amor*, escrita en el siglo XIII. Y ese árbol no es otro que el olivo. A su discreción se entregan confiados los amantes, en este caso un clérigo y una doncella: «Junniemos amos en par / e posamos so ell olivar» (vv. 104-105).

En la cultura medieval, como en general en la tradición antigua, el simbolismo de los árboles estaba muy vivo y era especialmente elocuente. Cada región tenía sus árboles sagrados; así el avellano era el árbol preferido en Francia, el tilo en la amplia zona germánica, el roble en el mundo anglosajón, el avellano y el pino señoreaba la región gallego-portuguesa. El olivo es el árbol de amor por excelencia en la poesía hispana, sobre todo en la vieja lírica popular. El olivo y el olivar era un lugar de encuentro para los amantes, pero también, en la lírica popular antigua, era una imagen de la mujer misma. Y en la cultura europea poseía un rico repertorio de significaciones simbólicas.<sup>21</sup> Así se sinceraba una muchacha con su madre a la que da cuenta de sus amores bajo el olivo:

So la rama, ninha,  
so la oliva.

Levantéme, madre,  
manhancas frías,  
fuy colher las rosas,  
las rosas colhía,  
so la oliva.

(Frenk, *NC*, 314 bis)

Protegida por el olivo, debajo de sus ramas, una muchacha, en el desamparo de su tremenda soledad, desahoga su dolor y llora a gritos estremecedores la muerte del amigo, en una de las canciones más sobrecogedoras de la tradición antigua; en los versos del poema el árbol halla total justificación. La versión conservada por Esteban Daza en su *Libro de mvsica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*, fechado en 1576, dice así:

---

21. El valor emblemático del olivo en la cultura occidental es, en efecto, vario: en Grecia, dedicado a Atenea, simboliza la castidad; en Roma, consagrado a Júpiter y Minerva, representa la sabiduría, mientras que en el Cristianismo pasa a ser emblema de la paz y, en muchos textos medievales, también de la abstinencia; pero asimismo, en las letras medievales (por toda Europa, no sólo por la meridional) «es un símbolo del oro y del amor» (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1988, s. v. olivo). Véase Ernest R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, 2 vols., México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 264, y Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 235-248 (en especial pp. 240-241).

Gritos dava la morenita  
so el olibar,  
que las ramas haze temblar.

La niña cuerpo garrido  
llorava su muerto amigo  
so el olibar,  
que las ramas haze temblar.  
(Frenk, *NC*, 499 A)

La segunda parte de la canción es la glosa que se hacía, en la época áurea, a poemitas populares, de manera que podemos suponer –y, casi seguro, que no nos equivocamos– que el cantar tradicional era solo los tres primeros versos. ¿Son gritos de amor? Recordemos que la garza «mal ferida» del cantarcito glosado por Gil Vicente citado al comienzo de esta ponencia, grita desesperadamente herida de amor por un balletero. ¿Son gritos de la muchacha que ha perdido su doncellez bajo los olivos? La capacidad de sugerencia de la *lyra minima* es muy alta, y su valor poliséptico ya sabemos que es considerable. Es ahora cuando se nos llena de sentido este cantar también estremecedor del repertorio flamenco, deudor, sin la menor duda para nosotros, de la tradición hispánica antigua:

En medio del olivar  
le daba gritos al cielo  
y el cielo sin contestar.  
(*PF*, 104)

Lo curioso es que el olivo a pesar de ser una especie tan propia de la flora de la ribera mediterránea, estaba también considerado entre los árboles de amor europeos más allá de las regiones meridionales, a buen seguro, como apuntó Ernst R. Curtius, por motivos retóricos. Los olivos son frecuentísimos en la literatura medieval del Norte de Europa; aparecen en la poesía amorosa latina de la Plena Edad Media, en los poemas narrativos franceses, épicos y cortesanos. «¿De dónde proceden? –se preguntaba el eminente romanista germánico–. Simplemente de los ejercicios retóricos de la tardía

Antigüedad».<sup>22</sup> En la septentrional Cornualles, tan alejada del Mare Nostrum, Tristán e Isolda –ya que me he referido a ellos poco antes–, tuvieron algunos encuentros amorosos junto a un manantial, a la sombra de un hermoso olivo. Y en un poema del francés antiguo (¿siglo XIII?), aparece un caballero en brazos de su amada al pie de la copa protectora de un olivo: «souz l'onbre d'un olivier / entre les braz s'amie». Y así, numerosos textos que acreditan lo que estamos diciendo. No merece la pena detenemos en ejemplos de canciones de este tipo en el repertorio hispánico de la tradición moderna. Solo, en todo caso, ofrecerles otros textos, preciosos una vez más, del cancionero flamenco:

Veredilla de los Alcores,  
debajo de un olivito  
le salieron los colores.

Vente conmigo  
a la retama  
de los olivos  
(*PF*, 139)

La conjunción de la realidad –Andalucía es tierra de olivos, por excelencia, ¿quién lo duda?– y una persistente y consolidada tradición literaria, no solo hispánica sino también europea, explica y justifica en el corpus de poesía flamenca la abundante presencia del olivo con sus valores erótico-simbólicos. Está suficientemente acreditado que lo simbólico se sustenta en una realidad y en un contexto que facilitan su significación figurada. Los símbolos no surgen de la nada, de modo caprichoso. Escribe, con todo el sentido del mundo, Stephen Reckert: «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 rosaleda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso».<sup>23</sup>

Abrí esta pequeña antología de textos flamencos con un cantar que quiero citar de nuevo para cerrarla:

22. *Literatura europea y Edad Media latina*, ob. cit., I, p. 264.

23. *Más allá de las neblinas de noviembre*, ob. cit., p. 138.

A los olivaritos  
voy esta tarde,  
a ver cómo menea  
la hoja el aire.  
(PF, 153)

No se puede negar que se trata de una supervivencia de un viejo cantar de notable difusión en la tradición antigua, con numerosas versiones, muchas glosadas, en los repertorios áureos:

De los álamos vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire.

Inspiradas las dos versiones, la antigua y la flamenca, en la fusión del amor con la naturaleza, el aire (o el viento), como en la tradición occidental (y oriental), es otro símbolo de fecundación, que colabora a menudo con el agua o con los árboles, y aquí con el olivo, o con los álamos. Con harta frecuencia en la lírica tradicional hispánica, el viento simboliza el impulso sexual masculino; muchas veces es el amante. Justamente una de las glosas de este cantarcillo antiguo viene a corroborar lo que estoy diciendo. Dice la más conocida de las glosas con que se publica en la *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla, 1560) de Juan Vásquez:

De los álamos de Sevilla,  
de ver a mi linda amiga,  
de ver cómo los menea el ayre.  
(Frenk, NC, 309 B)

Un cantarcito conservado en el siglo XVI es muy explícito, por no citar textos más recientes entre los poetas contemporáneos, por ejemplo Lorca, porque ya no nos queremos salir del cancionero popular/tradicional:

Un mal ventecillo,  
loquillo con mis faldas:  
¡tira allá, mal viento!  
¡qué me las alças!  
(Frenk, NC, 973)

Debo terminar: La muestra de las cancioncitas del repertorio flamenco que les he presentado, con unas mínimas notas de comentario, podría ampliarse, y no poco, y encontraríamos, sin la menor duda, otros símbolos (y motivos simbólicos) naturales, con iguales o parecidas significaciones, siempre relacionadas con la vida sexual y la fecundidad: la luna, la lluvia, las flores, el pozo, el monte, la naranja, el limón, etc. Está claro que hay que seguir investigando. Pero aunque hubiéramos multiplicado el número de textos de esta clase, todo este grupo formaría solo una parte más bien reducida del gran corpus del flamenco. La mayoría de los cantes es de otro tipo. Hay incontables canciones que tienen poco que ver, especialmente en lo que se refiere al uso del lenguaje simbólico, con las que les he recordado. La poesía flamenca es, por lo general, muy sentenciosa, apegada a un estilo más conceptista, con un viso muy marcado de poesía de autor, conceptual, más elaborada, y alejada de la elementalidad que es rasgo esencial de la lírica tradicional. El trabajo de Gutiérrez Carbajo, ya citado al comienzo de esta ponencia, es un buen manual de consulta para todo esto.

Don Ramón Menéndez Pidal destacaba en la canción popular su expresión desnuda de todo artificio, su hondura de sentimiento ajena a toda particularidad individual y saturada de emoción tan antigua como la humanidad misma y, sin embargo, siempre nueva.<sup>24</sup> Y es que la canción popular, por el concepto del pensamiento simbólico, rebasa los límites de la conciencia individual y entra en el acervo cultural colectivo, como precisó Freud y algunos de sus discípulos, en especial Jung. Justamente, de estos creadores del psicoanálisis procede la teoría de los arquetipos o tendencias primordiales donde se hace resaltar la necesidad innata del ser humano de conservar motivos y símbolos de extensión universal.<sup>25</sup>

En todas estas canciones aquí leídas podemos encontrar los rasgos y elementos definitorios que constituyen la poesía popular/tradicional hispánica: son textos breves –brevísimos–, apropiados para cantar y bailar, anónimos, que testimonian los gustos de la colectividad, con un incuestionable estilo formal sencillo, que se

---

24. «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, 49 (1960), pp. 279-354 (p. 286).

25. Cfr. E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, ob. cit., p. 22.

transmiten en variantes y que tienen el simbolismo como base en que se sustenta la significación polisémica del poema, que es siempre un texto abierto, semánticamente no saturado. Un texto, fundamentalmente, sugeridor, en cuyos versos —como queda dicho— los elementos simbólicos intensifican y dilatan el campo semántico de tan breves coplas.

Ahora bien, nada de esto es exclusivo de la lírica popular hispánica, sino que son rasgos que comparte, cuando menos, con las canciones populares europeas, por no decir de casi todos los pueblos. Y la poesía flamenca forma parte, con todo el derecho del mundo, del inmenso corpus de la canción popular hispánica. Se alimenta de sus textos antiguos, los recrea, exactamente lo mismo que hace el gran repertorio de la tradición moderna panhispánica. Nada de características exclusivas e intransferibles. En este tipo de cantes que hemos analizado, con sus motivos y elementos simbólicos, con sus recursos discursivos y formas métricas configuradoras, las cosas están bien claras: esta lírica flamenca pertenece, de pleno fuero, al riquísimo corpus de la canción popular hispana. Esto no es un desdoro, ni mucho menos. Esto es simplemente una realidad incontrovertible.

He dicho —y ahora sí termino— que una gran parte de la poesía flamenca no es como la que hemos mostrado aquí. Es muy cierto. Pero lo mismo ha ocurrido en la lírica popular hispánica, que luego de finales del siglo XVI y principios del XVII, como resultado de la convivencia de la lírica tradicional y la culta, se creó un estilo distinto, donde la simplicidad y la espontaneidad de la antigua lírica popular se cambiaron por expresiones en las que predomina el ingenio; la ambigüedad del símbolo perdió su presencia constante y, muchas veces, fue sustituida por la concreción de la metáfora. Los símbolos, al correr de los tiempos, se han ido desgastando y se dio paso a otro tipo de canción mucho más denotativa. Ni más ni menos que lo que ha ocurrido con los cantes flamencos. Que quede claro: no he pretendido otra cosa que, con los métodos de análisis de la filología, seguir un camino no muy frecuentado para adentrarnos en el inconmensurable cancionero flamenco. Pero es solo un camino por el que apenas si nos ha dado tiempo de penetrar. Hay que seguir.