

EL SIMBOLISMO EN LA LÍRICA TRADICIONAL *

JUAN VICTORIO
UNED

En la lírica tradicional o popular, en la que incluiré tanto las *cantigas de amigo* como las diferentes composiciones castellanas anónimas en las que una joven expone sus cuitas amorosas, la naturaleza está continuamente citada: ya sean las aguas del mar, del río o del lago o las *fontanas*, ya sea la flora, representada en árboles y flores, sin olvidar el viento, el sol, o los primeros momentos del día o del año, precisiones todas que enmarcan la acción en un lugar y momento que, necesariamente, tienen mucho que ver con lo expuesto en los diferentes poemas. Más exactamente, su cita tiene que ver mucho más con el interior de la protagonista que con la mera ambientación o, dicho de otro modo, que no hay que ver ningún mar externo, ni de Vigo ni de ningún otro sitio, sino un referente simbólico. Establecer esa relación constituirá el objetivo de mi intervención, para lo cual, y dadas las limitaciones del tiempo de que dispongo, me centraré en el “elemento líquido”.

La tarea no parece en principio muy dificultosa y, sin embargo, a mis alumnos les resulta de entrada muy difícil entender, por ejemplo, cómo la moza de la *cantiga* de Mendiño, estando dentro de la ermita de San Simón, teme morir ahogada por las crecientes olas de un amenazante mar, o las mozas de cierta *cantiga* de Martín Códax esperen obtener tanto placer mirando “as ondas”. Y es que, después de haberse informado en los estudios de los especialistas en la materia, las cosas no les han quedado muy claras.

Para empezar, habrá que aclarar que, si bien el término “símbolo” es citado en todos los estudios, ni su definición ni su operatividad quedan generalmente indemostradas.

Así, por ejemplo, J. M. Alín (1991), admite que en estas composiciones hay simbolismo, pero no lo relaciona con lo geográfico, sino con ciertos actos y estados, al afirmar que

vamos a encontrarnos con los temas de la fuente o las riberas del río como lugar de encuentro de los amantes, con el ciervo,... con la niña en cabello, con la doncella que lava las camisas del amado o con las flores de amor. Hay, por otro lado... toda una bellísima simbología amorosa... que servirá para designar a los enamorados: son la “garza” y el “halcón”...Y junto con ello la “virgo” que “coge limones por las riberas del río”...o la que “corta las rosas”. No se trata de metáforas, sino de una simbología sencilla y de fácil comprensión(p. 42),

* El contenido de esta conferencia es una reflexión sacada de mi libro *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2001, (Colección “Bártulos” 1).

cita ésta en la que, en mi opinión se confunden los conceptos de *símbolo* y *eufemismo*. En cuanto a la naturaleza, dice expresamente que

o bien sirve como objeto de descripción, o bien está presente de manera referencial: para aludir a la hora...; para indicar el lugar...; para aludir a las estaciones... Pero apenas nada más. La joven que anuncia “mala será de guardar” porque ve la llegada de la primavera no está relacionando ésta con el amor, sino presintiendo comportamientos que asocia con los ciclos de renovación; ni la que se queja de que el aire lleva sus cabellos está estableciendo relación ninguna viento-amor (p. 55),

a pesar de lo cual admite en la misma página que “hay, todo lo más, una utilización simbólica de determinados elementos”, que concreta en los casos en que actúan “como segunda persona del diálogo” (p. 55) es decir cuando “es algo real, presente, que está ahí, vivo y palpitante” (p. 56).

Por su parte, Alvar y Beltrán (1985) avanzan que “unas veces, el entorno es meramente descriptivo o ambiental; en otras ocasiones, alcanza valor simbólico” (pp. 25-6), pero no aclaran cuándo se da un caso u otro y, en el fondo, hacen la misma distinción que la anterior de Alín. Así, para ellos no hay simbolismo en la *cantiga* de Airas Nunes “*Bailemos nos xa todas tres, ai amigas*”, y sí lo hay en la de Pero Meogo (*Digades, filha...*); no en la cita de la *fontana fría*, sino en la de los ciervos volviendo el agua. Y si bien sí lo hay en la *cantiga* de D. Dinís en el término *vento* que agita a la moza *alva*, en el citado caso de Mendiño no hay otro mar que el real, del que citan incluso la posibilidad de que sus mareas altas conviertan el lugar en una isla.

En parecidos términos se mueve G. Tavani (1986), para el cual “*la cantiga de amigo asume un exordio... para evocar un escenario campestre o marino que sirva de fondo a la danza simbólicamente ritual o a la queja, al encuentro o a la espera*” (p. 143). E igualmente los autores de la obra colectiva *Cantigas do mar de Vigo* (1998), para quienes

o mar, polas suas características, representan un camiño de ida e de volta, xa que separa os enamorados... e os volven a xuntar...; ou ben, por medio do baño, o mar pode simbolizar ese encontro que se desexa (p. 9).

Pero, siendo ésta una obra realizada por varios, no deja de reseñarse más tarde que “*é así como a natureza cobra un protagonismo especial... e non se limita a servir simplemente de fondo*” (p.265).

En definitiva, y para no alargar más la lista de citas, mis alumnos tienen razón al no saber a qué atenerse sobre las composiciones donde pueda haber simbolismo y si éste afecta o no a la naturaleza.

La respuesta que les doy es la siguiente: hay simbolismo, y éste se da cada vez que se cita a la naturaleza, pues ésta es en principio absolutamente innecesaria para que cualquiera exprese su cuita amorosa. Se puede expresar la alegría o la tristeza sin necesidad de ubicar a quien las siente en un determinado lugar, tal como muestra, por ejemplo, P. Neruda cuando dice que puede escribir los versos más tristes Y la razón más convincente es que si se hace la lectura al pie de la letra, muchos de los poemas, o todos, serían absurdos o ridículos. Piénsese, si no, en la mocita que le dice a su progenitora “de los álamos vengo, madre, / de ver cómo los mueve el aire” ¿Eran nuestras antepasadas tan bobas que pasaban su tiempo

en tales entretenimientos? Por supuesto que no, como lo demuestran las muchas *malmaridadas* que pueblan nuestra primitiva lírica.

Siendo ése, pues, mi punto de partida, y teniendo en cuenta que en toda sociedad primitiva la naturaleza es mucho más que lugar, es fácil estar de acuerdo con Macedo (1976) cuando afirma que

a sociedade medieval concebíase como parte de uma totalidade metafísica de que o mundo material era o aspecto visível. Por isso a literatura medieval visava sempre a designar o concreto para significar o abstracto. A realidade concreta tinha, enquanto real e concreta, um valor semântico metafórico (p. 51),

razón por la cual no hay que leer en estos textos ingenuidades de ningún tipo, por cuanto la ingenuidad sería cosa exclusiva “*do leitor que restrinja ao meramente designativo uma linguagem cuja significação depende de uma superestrutura simbólica*” (p. 52), creándose así un metalenguaje (en esencia, el simbolismo) en el que el mundo real, es decir la naturaleza, “*era concebido como o reflexo de uma orden absoluta*” (p. 52).

Basado, pues, en aquel absurdo y en esta apreciación para mí tan sabia, pasaré a demostrar mi anterior afirmación. Como digo, centrada en el “mar”, que desde ahora tendrá que entenderse entrecomillado. Dicho elemento, caracterizado por su inmensidad y su tempestuosidad, entre otras cualidades, es muy apto para representar una larga lista de sentimientos humanos: el miedo, la angustia. Pero en nuestra poesía se habla de amor, de manera que no hay más remedio que centrarse en él, y, más concretamente, en la pasión, puesto que lo característico de esta poesía es celebrar el encuentro físico con el amigo o lamentar su ausencia.

Así las cosas, lo que está expresando la moza de Mendiño es su temor a no ser satisfecha en su pasión, no su miedo a morir realmente ahogada. Nótese que en los dos últimos dísticos expresa no el miedo de que vaya a perder la vida, sino el patetismo de que *morreí fremeosa*. Asimismo, tampoco se expresa que las olas de ese *alto mar* cerquen la ermita en cuyo interior se encuentra (exactamente, *ante o altar*, lugar de ahogamiento físico harto improbable), sino que la cercan a ella (*cercáron-mi*), con todo lo cual está exponiendo una situación no de una moza gallega en un lugar determinado, sino de una joven universal en su momento más ansioso. Obviamente, lo podría haber expuesto denotativamente, sin tapujo alguno, pero la poesía lírica es lo que es, por lo cual se ha recurrido a hacer de un problema personal un cataclismo, lográndose así una atmósfera patética y conmovedora, una injusticia de la Creación. Para ello, se ha valido de un elemento que, lógicamente, es muy conocido en la geografía en la que se cultivó este tipo de poesía, pues sería absurdo que no lo hiciera. Pero ver en todo ello una simple y ramplona escena costumbrista es rebajar demasiado el nivel de esta poesía. E identificar la ubicación de tal ermita en la isla (en el poema no se dice que se trate de una isla) en la ría de Vigo significa no captar el mensaje.

Y puesto que acabo de citar esa ciudad, es forzoso detenerse en las *cantigas* de Martín Códax, cuya mención explícita a las *ondas do mar de Vigo* podría desautorizar lo que acabo de decir. En realidad, y refiriéndonos a esta *cantiga*, dicho topónimo es una concesión caprichosa del autor a su lugar de origen, por cuanto está supliendo al adjetivo *salido*, que es el que exige el paralelismo con *levado*, sinónimos que son característicos de este género y de aparición frecuente en otras composiciones, incluso de este autor.

Porque, en definitiva, este “mar” del que estoy tratando carece de nombre, salvo en el caso anterior, pero abunda en una adjetivación que se caracteriza por su enorme agitación. Es un mar de grandes *ondas, alto, maior* (Mendiño), *salido, levado* (Códax), de cuyas *ribeiras* se puede tener *mui gran sabor* (Xohán de Cangas), adonde acude a morir el *cervo ferido de amor* (Meogo) y del que alguien desesperado puede decir *¡maldito sexa el mare que mi faz tanto male* (Roi Fernandes) y cuyas *ondas* pueden ser objeto de contemplación gozosa y lugar donde sumergirse (Códax).

Y puesto que estamos hablando del “mar” y sus características, conviene detenerse en lo relacionado con él, y más en concreto con aquello que lo surca, sean *barcas* o *navíos*, que, consecuentemente a lo expuesto anteriormente, no puede tratarse de ese medio de transporte, de algo hecho de madera, sino de otro recurso poético. Y el primero en el que podría pensarse sería en una sinécdoque que representara al que va en la nave, pero en ese momento se produciría la incongruencia de relacionar una abstracción en la cual fuera posible que algo concreto se pudiera mover, es decir que sería tan ridículo como que alguien quisiera comprar chuletas de cordero místico.

Pero, además de esa imposibilidad, se produce también la gramatical por cuanto que, aunque el caso contrario también se da, lo que nos solemos encontrar es un plural, lo que hace bastante difícil, por no decir imposible, aquella identificación, a menos que nuestra mocita fuera una total casquivana, lo cual no es el caso.

No pudiendo, pues, relacionarse con el marinero ni su fisicidad, no queda más remedio que pensar que estamos ante otro símbolo, desde luego relacionado con el del “mar de la pasión” de la joven. Y puesto que las naves dan generalmente sensación de libertad, tal como las aves que surcan el aire, no se me ocurre otro término de referencia que las ilusiones, las esperanzas de colmarla. Es así como se puede entender que Nuno Fernandes Torneol haga exclamar a su protagonista.

*Vi eu, mia madre andar
as barcas eno mar
e moirome de amor.*

El ejemplo podría no convencer a todos, pero si al sustantivo se le aplica algún adjetivo, las cosas podrían quedar más claras. Sea, por ejemplo, el adjetivo *novas*, empleado tanto por Xulián Bolseiro como por Xohan Zorro. Este último es particularmente ilustrador al presentarnos como protagonista no a una moza, sino a un joven, que exclama

*En Lisboa, sobre lo mar,
barcas novas mandéi labrar.*

Hasta aquí, me he estado refiriendo a la lírica gallego-portuguesa, creada y transmitida por y en una geografía marcada por el mar. Esa circunstancia geográfica es sin duda una de las culpables de que no se haya visto el simbolismo de que hablo.

Para acabar con ese equívoco, terminaré mi exposición desplazándome a otras zonas, a Castilla, donde también puede verse este “mar”, del que citaré algunos ejemplos para mostrar aquella nula consistencia geográfica y la mucha esencia poética de ese término.

El primero de ellos es la siguiente copla, con el nº 241 en el *Corpus* de M. Frenk: *Que mirava la mar / la mal casada, / que mirava la mar / cómo es ancha y larga. ¿Se ha de inventar una historia, de la que se hubieran salvado esos versos, en la que una mujer, poco afortunada en su matrimonio, se dirige a ese mar que, por cualquier razón, se ha llevado a su marido? ¿O es mucho más racional pensar que dicho mar es el símbolo de su inmensa pasión insatisfecha (de ahí que esté o se considere mal casada)? ¿Hay otra manera más poética y conmovedora de expresar una situación que atañe no a una mujer determinada (en cuyo caso se podría hablar de mar de Vigo o de Santander), sino generalizable a todo un colectivo?*

El siguiente ejemplo es el aportado por el estribillo de corte popular recogido por Góngora, en el que una moza le pide a su madre *dejadme llorar / orillas del mar*, frase que podría sustituir a la de la copla anterior. Lo más relevante de este caso es que nuestro poeta cordobés recoge unos versos de una tradición, los cuales, si no se les provee de esa carga poética, simbólica, no hubieran merecido la pena de lo puro insignificante que es su contenido. Si se quiere, aquí también se podrían explicar esos dos versos como componentes de una escena concreta en la que otra moza se lamentaría de la partida en un barco (pues se está junto al mar) de su marido, amigo o amado. Tal hombre, si seguimos aventurando, estaría enrolado en la flota preparada por Felipe II para luchar contra el turco, por lo que incluso se podría fechar el poema. Pero, al entregarnos a tal adivinanza, independientemente de que también aquí estaríamos haciendo de una angustia general algo que no sería sino anecdótico, y por ende nada o poco lírico, tergiversaríamos incluso el contenido, por cuanto lo que le duele a la joven no es que su compañero pueda morir, o no volver (no parecen importarle tales eventualidades, pues no las expone), sino la pérdida de su sazón juvenil y la imposibilidad de satisfacerla en que se queda, el ver *marchitar los más verdes años de su mocedad, después que en su lecho sobra la mitad*. Góngora, pues, le supo dar “el otro significado” que tenían, el significado que todo receptor entendía y apreciaba, y de ahí que se conservara en la tradición, es decir en el corazón y la memoria de un público femenino, que se ve igualmente representado tanto en aquella moza de Mendiño que teme morir “fremosa”, como en la *malmaridada* que observa lo grandioso y desaprovechado que es el mar de su pasión y como el de la que lamenta ver *marchitar* su mocedad.

Y, finalmente, aludiré el texto del conocido y misterioso romance que tiene por protagonista al conde Arnaldos, según la versión de G. Di Stefano (1993), texto que, por su carácter más aparentemente narrativo, podría confirmar o desautorizar lo que vengo sosteniendo.

Como es sabido, tal relato se inicia con la expresión de un deseo por parte de alguien que no aparece después, aparentando con ello ser una mera voz en *off*, según la cual el mencionado conde se halla a las orillas del mar, exactamente el día de San Juan. Hasta aquí, la única curiosidad reside en la cita de ese día, que, por el hecho mismo de citarse, debe tener relación con el lugar, pero, desde el punto de vista de la congruencia de la anécdota que va a seguir, de lo puramente narrativo, podría haberse omitido o recurrido a cualquier otra fecha. Más necesaria es la cita del “mar”, por cuanto se asistirá a la presencia de una galera y al canto de un marinero misterioso, dicho lo cual parece paradójico o que alguien se dirija a él para, provisto de un halcón, ir de caza, de donde se deduce que o tal conde es un despistado, o el relato es estúpido. A menos, claro está, que cada uno de esos términos signifique otra cosa que lo que aparentan en una primera lectura. Desde luego, nos estamos refiriendo a uno de los romances más enigmáticos y que más ha merecido la atención de

la crítica, como puede verse en la propia información de Di Stefano (p. 135), lo cual me da pie para aportar mi propia interpretación, al tiempo que me permitirá una rápida y escueta alusión a otros símbolos, cuya suma permite una lectura muy congruente.

Así, y partiendo del hecho que creo haber demostrado de que ese *mar* no es otro que el de la pasión, la *mañana de San Juan*, es decir el inicio de la primavera y por extensión de la vida, representaría la juventud (hiperbolizada por cuanto el primeros de los términos alude al inicio del día y el segundo al del año), momento muy adecuado para sentir con toda la fuerza aquella pasión, que sin duda siente nuestro conde por cuanto va a *caçar la caça* y provisto de un *falcón*, eufemismo que apenas encubre a la caza amorosa. Con la lectura simbólica, estos versos iniciales quedan claros y sus diferentes elementos congruentemente relacionados: un joven, da igual que sea conde o villano (¿o tendremos que detenernos también en identificar a un Arnaldos histórico?), siente su pasión excitada y se dispone a satisfacerla.

Creo que estos ejemplos son ya suficientes para afirmar que este término en absoluto indica un marco geográfico, una situación física concreta y anecdótica (y aún menos un lugar idóneo para el encuentro de los enamorados, como se lee en algunos estudios, pues para tal encuentro cualquier lugar es óptimo, como es sabido), sino una imagen poética, un símbolo, gracias al cual la poesía gana en intensidad y evita el costumbrismo de postal turística bajo cuyo prisma se le ha visto en algunos casos. Asimismo, debido a su eficacia se puede entender que haya “mares” tanto en la poesía gallega como en la castellana (por no citar otras más), tanto en el siglo XIII de Mendiño como en el XVII de Góngora (por no extendernos a fechas anteriores y posteriores).

BIBLIOGRAFÍA

- José María Alín, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, (“Clásicos Castalia” 190).
- Carlos Alvar y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, (“Clásicos Alhambra” 28).
- AA. VV., *Cantigas do mar de Vigo*, Santiago de Compostela, publicación del Centro Ramón Piñeiro, 1998.
- Margit Frenk, *Corpus de la Antigua Lirica Popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 2ª ed., 1987.
- Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assirio & Alvim, 1976.
- Giuseppe di Stefano, *Romancero*, Madrid, 1993, Taurus, (“Clásicos Taurus” 21).
- Giuseppe Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986.