

EL MOTIVO DEL CANTO: TRANSMISIÓN Y RELACIONES ENTRE LA LÍRICA CULTA Y LA POPULAR

ISABEL PULIDO ROSA

Investigadora

Atenderemos en este breve estudio, desde la lírica de corte culto y popular, algunos aspectos del motivo específico del canto, a saber: como forma mélica engastada en composiciones líricas tradicionales, como tópico susceptible de modificar la intriga en determinados textos y como símbolo recurrente para la expresión de asociaciones analógicas. Su complejidad polimórfica, expresada a través de fórmulas y de elementos en el nivel del discurso, condiciona la estructura y los valores del motivo. Para ello, acudimos al auxilio de la intertextualidad aportando textos y testimonios, preferentemente de la lírica popular y tradicional, que testimonien el avance de nuestras afirmaciones¹.

Como es sabido, el motivo del canto tiene un valor universal cuyo origen deriva tanto de fuentes populares como cultas, y probablemente se remonte a raíces indoeuropeas o preindoeuropeas. Son tópicos las recurrencias a lugares puramente librescos, asociados a figuras de un alto rendimiento en la literatura como las míticas sirenas, seres alados y marinos emparentados directamente con el engaño, el mito de Orfeo relacionado con el instrumento músico de la lira, el canto funesto del cisne y las incontables fórmulas de los cantos populares cuyo contenido conducen a ritos primitivos de virtuales programas líricos.

En estas composiciones tradicionales el canto, como efecto lírico y mélico, aparece con una función que afecta al nivel de la fórmula expresiva y del discurso, ordenándolos; e introduce, estructura y acota su campo de actuación relegando a segundo plano, en cambio, su influencia en la propia intriga. Sucede que en la vieja lírica popular, en los romances de estructura abierta y dinámica, e incluso en algunos casos de la lírica de corte culto, el canto puede sustituirse por otros motivos. Es el caso del romance *La fuerza de la sangre*:

Pariérame la mi madre	en una oscura montiña,
onde no cantaba gallo,	ni menos canta gallina,
onde bramaban leones,	la leona respondía ² .

1. Sobre el problema de la intertextualidad cf. Michelle Débax, "Relectura del romance del *Infante Arnaldos* atribuido a Juan Rodríguez del Padrón: intratextualidad e intertextualidad", en José Luis Alonso Hernández (ed.), *Literatura y folklore. Problemas de intertextualidad*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, pp. 199-216.

2. En Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1998, parte 2ª, p. 155.

Las indicaciones apuntan a un lugar poco seguro en donde el conocido “canto del gallo” de la lírica tradicional, cuya función es la de anunciar y avisar, ha anulado su eficacia en favor del violento estrépito de los felinos. Aquí se ha perdido la praxis simbólica del canto asociada a los gallos. Además, el motivo, sin abandonar la estructura desencadenada ya en otros romances, ha reducido su actuación simbólica y se ha transformado en la contrapartida con la “brama de los leones”.

Si acudimos a otras variantes con idéntico encabezamiento, como estos dos romances épico y burlesco recogidos en el *Romancero de la tradición moderna*, leemos:

— Cuando me parió mi madre, me parió en alta montina,
donde cae la nieve a copos, agua menudita y fría,
donde canta la culebra, la serpiente respondía.
— [...] donde canta la culebra, responde la serpentina.³

También aquí el canto está connotado negativamente por ser componente sonoro de un lugar inhóspito, y su praxis está limitada al simbolismo nefasto del reptil. Observemos ahora este villancico cuya fórmula básica cantar-responder, con valor de infortunio y tragedia, se mantiene: “Canta la gallina; / responde el capón: / mal haya la casa / donde no hay varón” (*El villancico*, núm. 561)⁴, donde la pareja “gallina”-“capón” añade, además, el valor de la infructuosidad.

Siguiendo la exploración del símbolo —en su diversidad de valores—, de la canción vieja citada por Salinas en su tratado musical: “Caminad señora / si queréys caminar / Pues los gallos cantan / cerca está el lugar”⁵, al villancico tradicional: “Ya cantan los gallos, / buen amor y vete: / cata que amanece” (*El villancico*, núm. 73) y al también popular villancico: “Cantó el gallo; / no supo cómo ni cuándo” (*id.*, núm. 452) no aparece diferencia, desde el punto de vista del alcance y la operatividad del canto, porque en los tres casos se trata de la conocida advertencia, cifrada en la tradición, de este rústico canoro.

El potente desarrollo del motivo nos conduce, desde una perspectiva pragmática y simbólica, a la conexión textual con el canto homérico de raíces míticas, que arroja una sombra prolongada durante siglos a lo largo de la literatura, y presenta un funcionamiento bipolar en dos vertientes. Por un lado la negativa, que desprende valores despectivos alrededor de los seres fabulosos con el significado de pasión, lujuria y lascivia, ha sido la más atractiva para los escritores de la literatura española. Basta con acudir a un contexto gongorino sucesor de una herencia que desestima la acción de las sirenas: “Huye de la que, armada de una lira, / si rocas mueve, si bajeles para, / cantando mata al que matando mira”⁶. Aquí, en un contexto amoroso, la figura de la sirena de fondo aglutina, de una vez, los elementos del mar, del

3. *La penitencia del rey Rodrigo y El caballero burlado* en Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado, 1987, pp. 69 y 190.

4. En Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 502.

5. Cit. de José María Alfn, “Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI” en P. M. Piñero (ed.), *Lírica popular/Lírica tradicional (Lecciones en homenaje a D. Emilio García Gómez)*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Machado, 1998, p. 151.

6. Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed., introd. y notas de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p. 216.

amor y la muerte. El canto, en estos seres de factura clásica, tiene una fuerza expresiva restrictiva, semántica que todavía en el siglo XX conserva intacta la pervivencia del símbolo:

¡Maldita tú, florida verdura,
que te pones delante de las cosas eternas;
tú, sirena, que ahogas la lira triste y pura
entre dos brazos blancos o entre dos locas piernas!⁷

Se trata de un testimonio juanramoniano de *La soledad sonora*, donde la “sirena”, categoría aplicable a una entidad dañina, constriñe a la “lira”, es decir, a la musa poética, símil aderezado con los rasgos negativos de la lujuria, la seducción y la destructiva sexualidad que representan valores intrínsecos al mito. A principios del siglo XX permanecen, amaestrados con la certera pluma de Juan Ramón, los valores semánticos primitivos del motivo del canto transportado por las viejas cantoras. En este sentido, el canto tiene una función claramente incitadora pero también claramente mortífera. El poder del canto es el poder de la muerte encarnado en estas ninfas marinas.

Muy otra es la función melódica de la voz de las sirenas en la estrofa 30 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “Por las amenas liras / y canto de serenas os conjuro / que cesen vuestras iras, [...]”. Ahora el canto opera de forma benigna con una función benefactora: la propiedad de calmar y serenar. Las referencias intertextuales a la lira órfica cruzada con la fabulosa sirena saltan a la vista, con la diferencia de que aquí se filtran por el tamíz cristiano y adquieren perfiles divinos. Sólo si es una suerte de melodía sagrada tiene esa misma propiedad: “[Todos de su camino / tuercen a nuestra voz y, satisfecho / con el cantar divino / el deseoso pecho, [...]”⁸, según versifica Fray Luis en el poema *Las Serenas*. En efecto, se trata de la vertiente antitética del mito de las sirenas cuya intervención tiene un resultado positivo. Las “serenas” y las “liras” están sirviendo a un “conjuro” que, forzosamente, traslada el sentido al ámbito de lo mítico por la referencia a estos elementos paganos e, inmediatamente, se transforma en un canto hechizante⁹.

De modo que, el canto de la sirena adquiere poderes distintos a medida que cambia su significado y su sonoridad, y muta con ello la morfología global del propio canto. Lo vemos ahora en un ejemplo, en este caso de la tradición oral y visual del folclore argentino. Se trata de los populares *Enigmas* en que la figura de la cantora aparece transformada en dama y, sucesivamente, en muerte gracias al efecto reductor del desamor:

Instrumento delicioso,
que tan excelente suena;
consuélate con el eco
de una preciosa sirena.
Sirena soy,
y en el mar despide una fuerte llama;
con ellas se encantan muchos

7. Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía*, recopilación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1959, p. 917.

8. Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1990, p. 220.

9. Para estas cuestiones, véase el prólogo de Domingo Ynduráin (ed.), *San Juan de la Cruz. Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 123-132.

en figura de una dama.
Dama pulida y graciosa,
me ha dedicado la suerte;
y un desengaño ha querido
tenga figura de muerte¹⁰.

El canto, a través de una función metamorfósica, conduce a la engañadora hacia el engaño con una nueva fórmula de transformación.

Veamos cómo otros parientes de procedencia culta operan también con un poder melódico, aumentado librescamente a medida que su transmisión los ha ido acrisolando, precisamente, por el rasgo de la sonoridad. Aquí ya se ha aludido al canto órfico. Leamos el siguiente contexto de Jáuregui:

Sale de sí el gran monte, que apetece
vecino el canto; y como crespá goma
que en lo bronco del árbol aparece,[...]¹¹

El efecto del canto de Orfeo es de tal dimensión que es capaz de conmocionar y sobrecoger a los elementos inanimados. Su fuerza tiene el poder de la humanización, y se traduce literariamente en una dirección antropomórfica creando imágenes personificadoras. Los primeros versos de la conocida *Oda "A la flor del Gnido"*, con la sutil imbricación del mito de Orfeo, lo prueban:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento;
[...]
(vs. 1-5).

Lugares comunes coinciden en la composición:

y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese
las fieras alimañas[...]¹²

Y en la *Égloga II* se escribe de forma explícita:

Este vuestro Severo pudo tanto
con el suave canto y dulce lira,
que, revueltos en ira y torbellino,

10. En José Manuel Pedrosa, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995, pp. 292, 297.

11. Juan de Jáuregui, *Obras I. Rimas, II. Orfeo y Aminta*, ed., prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Clásicos Castellanos, 1973, p. 23.

12. Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1987, p. 147.

en medio del camino se pararon
los vientos
[...]

(*id.*, p. 98).

Esto nos lleva a hablar de los "efectos meloterápicos del canto" en multitud de contextos del siglo XVI y XVII. En una égloga elegíaca de Juan de Morales recogida en *Las Flores de Poetas ilustres de España* (núm. 70) de Espinosa Coridón elogia la voz de Tirsis así:

Tal me es tu voz, poeta soberano,
qual es al caminante caluroso
descansar a la sombra en el verano...¹³

En el *Libro de música* de Esteban Daza, de 1576, leemos:

Ya yo perdí el cantar
y también perdí el tañer,
que yo alegre solía ser.
Solías con tus amores
el mal ageno alegrar
y agora causas pesares
a quien te quiere escuchar.

(J. M. Alín, p. 374)

Y a las propiedades curativas del canto se añaden las de 'mover' y 'conmover', o 'quebrantar', en su sentido figurado, el duro ánimo de la persona amada. El propio Espinosa en su *Fábula del Genil* expresa cómo el río desdeñado acude al "canto" para ablandar el frío corazón de la bella ninfa Cínaris:

El despreciado dios su dulce amante,
con las Náyades vido estar bordando,
y, por enternecer aquel diamante,
sobre un pescado azul llegó cantando
(p. 232).

Recapitulando este punto, el poder del canto en las sirenas bienhechoras que inspiran blandura conecta semánticamente con el mito de la lira órfica: Garcilaso apela a la función benefactora de ambos sobre el ánimo incommovible de la dama. La relación intratextual garantiza que el poder efectivo del canto sea más intenso y operativo. Las liras luisianas resonarán después en esta zona de contactos en que los cantos de las sirenas ulíseas y el mito de la lira órfica tienen el poder común de la persuasión. Ambos motivos se reducen al canto.

Vecino en la conformación es el funesto canto del cisne, elemento que contiene, esencialmente por su dimensión melódica, un mensaje fúnebre. El tono melódico representa una exhalación luctuosa en el ave canora cuya operatividad es el anuncio, la manifestación, de la finitud y el acabamiento.

13. En Pablo Villar Amador, *Estudio de "Las Flores de Poetas ilustres de España" de Pedro Espinosa*, Granada, Universidad de Granada, 1994, p. 201.

El canto en sí contiene una exposición del tránsito hacia la muerte. Es el proyecto de una función otorgada desde la literatura que dulcifica y embellece el momento de la muerte. Herrera lo formula así en la sextina VI:

Después que al bien me dio principio el bosque,
i en la sombra gozé d'el dulce tiempo,
i canté como cuando muere 'l Cisne,
el Lauro me negó sus verdes hojas[...]¹⁴

Frente a los motivos clásicos anteriores, lo que aporta el poder del canto del nuncio luctuoso es, precisamente, la praxis del canto: el canto le sirve al ave como paso real hacia la finitud, frente a la virtualidad de esta acción en los casos anteriores.

Quizás sea en la literatura culta donde el canto tenga un poder convencional y estereotipado mayor que en la literatura de corte popular, donde, en cambio, las posibilidades intertextuales y funcionales son más ricas. El canto no sólo tiene una semántica específica sino también un entramado polimórfico asociado a otras funciones como formulación, o encuadre de una historia en algunos romances, introducción de nuevos elementos, iniciación del propio canto y su contenido, e incluso paso de la lírica culta a la popular. Baste como ejemplo esta muestra del Marqués de Santillana:

[...]
La otra con grand tristura
començó de sospirar
e dezir este cantar
con muy honesta mesura:
“La niña que amores ha,
sola, ¿cómo dormirá?”¹⁵

Figura el cantar tradicional propiamente dicho en directa mención expresando las inquietudes físicas de la niña enamorada.

Las muasajas presentan un caso digno de mención por el papel que desempeña la alusión a la historia bajo la designación de un canto. El paso a la historia cantada se cristaliza como preámbulo necesario para adecuar la introducción a la parte narrada. En estos casos, las cancioncillas son autónomas por su contenido y por la forma de presentación. Podrían aislarse sólo por el enlace verbal con la pena amorosa expuesta en forma de canción, del tipo:

— Le pinta a la madre su cuita
con este cantar.
— Y ella dijo...
este viejo cantar, que es tan bello
— Ella cantó una canción de amor.

O un enlace completo con la cancioncilla:

14. Fernando de Herrera, *Obra poética*, edición crítica de José Manuel Blecua, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1975, vol. II, lib. I, p. 58.

15. En Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española (Poesía de tipo tradicional)*, Madrid, Gredos, 1956, núm. 333.

Por él como loca, la doncellita,
que sufre desdenes y altanerías,
cántale y le dice su cancioncilla:
¡Merced, merced!
O hermoso, di:
¿Por qué tú me quieres, ay Dios, matar?¹⁶

Pero, además, presenta esta última canción —enunciado por una mujer sobre la que recae la praxis del canto— un plan donde se expone el tema de la muerte de amor. Semejante estructura aparece en algunos romances donde la canción es pieza clave que desencadena y complica la historia narrada introducida por uno de los personajes. El proyecto enunciado pasa del esbozo a la praxis. Es el caso del romance de *Gaiferos* cuyas raíces folklóricas lo emparentan con la tradición popular:

Estando la condesita en su palacio real
con peines de oro en la mano para su niño peinar,
cuando le estaba peinando también le canta un cantar:
—Dios te me deje criar, hijo, Dios te me deje criar,
y a la muerte de tu padre Dios te la deje vengar,
que le mató el moro perro para conmigo casar.
(*Romancero de la tradición moderna*, p. 79)

En este caso, el “cantar”, que supone el subgénero elegido dentro de la modalidad genérica del romance, representa el acicate poético que contiene embrionariamente el enredo. El alcance de este cantar no sólo está en ser lanzado sino en ser oído: ahí radica su fuerza semántica pues desencadena la rabia del “moro” y permite que la acción dramática avance. No perdamos de vista que el contenido de la balada se engasta literalmente dentro de la composición con lo que la dialéctica es real y denotativa.

En el romance de *Alba niña*, recogido en *Romancero de la tradición moderna*, perteneciente a la temática de mujeres adúlteras de densa tradición, se lee:

Mañanita, mañanita, mañana de San Simón,
estaba una señorita sentadita en su balcón,
peinadita de rodete y una cosita alrededor.
Pasó p'ayí un cabayero, hijo del emperador,
con la guitarra en la mano; esta canción la cantó:
— ¿Dormiré contigo, Luna; dormiré contigo, Sol?
[...]

(*Romancero de la tradición moderna*, p.151).

La proposición de amores extramatrimoniales está concentrada en la canción que acrecienta la figura y el donaire del caballero, que, a más de ser apuesto e hijo de familia imperial, entona la mensajería transgresora acompañada de melodía de guitarra. Su figura está embellecida

16. Emilio García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965, p. 81. A estas canciones independientes alude Álvaro Galmés de Fuentes, “Las jarchas mozárabes y la tradición lírica románica”, en Pedro M. Piñero (ed.), *Lírica popular/Lírica tradicional...*, pp. 33-34, como indicio que apunta a la existencia de una lírica mozárabe preexistente.

por esos aditamentos extrínsecos que garantizan la respuesta. El mensaje, de igual modo, se desarrolla en un sentido recto que apunta a una consecuencia de engaño y de restauración del engaño con el castigo, como suele suceder en este tipo de romances. El canto en este caso es desencadenante: quiebra y rompe la normalidad. Aunque la intriga va en otra dirección, sucede lo mismo en este caso probatorio:

La mañana de San Pedro, la mañana de San Juan,
al punto que rayó el alba, mi caballo fui a abreviar.
Mientras el caballo bebe un romance fue a cantar,
todas las aves del mundo le salieron a escuchar

(*Romancero de la Tradición Moderna*, p. 131).

El conde Niño es otra prueba de estos romances con mención a un elemento cantado y con funciones simbólicas pero, en este caso, se omite el mensaje a semejanza de lo que sucede en *El infante Arnaldos*. Dentro de todas las variantes que ofrece la tradición oral, el motivo se mantiene en su complejidad. Por un lado, el amor y la muerte se funden en la imagen de la sirena, símbolo de los amores impúdicos y de la lascivia; y aunque la procedencia mítica de la melodía oída sea refutada por la madre de la joven doncella, la bipolaridad de la figura marina entre lo erótico y lo luctuoso se ha instalado como signo sémico en el romance. Veamos esta versión sefardí:

— Alevantés, la mi 'iza, de vu'estro dulce 'olgar.
'O'iredes kómo kanta la serenita dela mar.
—No 'es la serenika, mi madre, no 'es la sirenika de la mar,
si no 'es 'el konde Alemar, ke por mí se va adavar¹⁷.

Y por otro, persiste el componente mágico y sobrenatural para estimular el elemento sorprendente y misterioso de la composición. El plan que se expone es un mero apunte sin contenido pero con muchos efectos y consecuencias. En definitiva, la ausencia del contenido y la presencia del elemento adivinatorio, hacen que el discurso suspenda y embelese al lector —u oidor—, y sea más operativo en términos de potencialidad textual y expresiva. Si no se escribe el cantar se barajan soluciones que el lector imagina en el nivel del intratexto. Según lo versiona el *Cancionero de Romances*:

Marinero que la manda
diziendo viene un cantar
que la mar fazía en calma,
los vientos faze amainar,
los peces que andan n'el fondo
arriba los haze andar,
las aves que van bolando
nel mastel las faz posar.

La poesía culta también tiene su correspondencia en este terreno: se trata de la belleza auditiva a través de la voz de la dama, cuyo poder suspende y paraliza el normal funcionamiento

17. Armistead, S., Silverman, J. H., Hassán, I. M., (eds.), *Seis romancerillos de cordel sefardíes*, Madrid, Clásicos Castalia, 1981, p. 54.

del universo y produce efectos benéficos. En una composición de Luis Martín de la Plaza leemos:

A vuestro, hermosa Clori, dulce canto
con alta suspensión su movimiento
la esfera olvida, y, escuchando atento,
descuida el tiempo su carrera en tanto.
(*Las Flores* ..., núm. 72).

En la indetenible tradición está marcada la recurrencia al canto sobre todo en las situaciones amorosas de gozo y felicidad. Sin abandonar la lírica popular, el significado del canto está directamente asociado al área contextual donde actúa. Una de las grandes vertientes de desarrollo es el campo amoroso. Manifestar el amor o el desahogo amoroso es una de sus valencias más frecuentes. Veamos algunos ejemplos:

Canta tú y cantaré yo,
Pajarito en rama verde:
Canta tú y cantaré yo:
Cante quien amores tiene¹⁸.

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz;
yo canto para sacar
las penas del corazón¹⁹.

En el terreno culto, la semántica amorosa fuerza a los poetas de cancionero y a los pastores de la novela bucólica a cantar sus cuitas amorosas siempre tan desdeñadas:

Y aunque quien pasa dolores,
Amor le fuerza a cantarlos,
yo haré que los pastores
no digan cantos de amores,
porque huelgues de escucharlos²⁰.

También contamos con versiones sacras del canto gozoso. En las recopilaciones de José M. Alín aparecen varios testimonios: "Cantaban las aves/con el buen pastor/herido de Amor", y del mismo modo "¡Cómo lo canta y meçe/la madre y Virgen pura,/cómo lo canta y meçe/a Dios niño en la cuna!"²¹.

Pero lo que nos importa, además de verificar estos valores amorosos y consolatorios que presenta el canto en la literatura, es establecer relaciones intertextuales con otros tópicos emparentados. Si nos fijamos en el canto anterior de las aves, inmediatamente aparece como epígono del canto alado el ruseñor. Su canto es lugar común que vale tanto como 'pena

18. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, vol. II, (ed. facs.), p. 205.

19. Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, p. 377.

20. Gil Polo, *Diana Enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Clásicos Castalia, 1988, p. 199.

21. José María Alín, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 587, 689.

amorosa'. Sin embargo, el canto del pájaro sumado al recurrido amanecer como tiempo amoroso tiene el poder de encender la pasión de los amantes. En el *Cancionero musical de Módena*, núm. 2:

Cuando el pájaro canta,
madre, en la aurora,
a mi bien despierta
y a mí enamora.

(Alfín, p. 743)

Y si a la alada melodía se le añade un árbol mediterráneo, como el limonero, con cítricos verdes, el resultado es el canto del amor masculino. Las múltiples y ricas variantes redondean el sentido hacia un símbolo muy difundido: el hombre enamorado y, por extensión, el propio amor. Los ejemplos podrían multiplicarse:

Debajo de un limón verde
un pajarito cantó;
cante quien amores tiene,
que pronto cantaré yo

(Rodríguez Marín, II, p. 162)

Lo mismo pasa con una copla que Arniches introduce en su comedia *Es mi nombre*, acto II, donde el canto más el limón verde significa el amor reversible en desamor:

Aquel pajarito, madre,
que canta en el limón verde,
su día le ha de llegar
que él esté triste y yo alegre²².

En estos casos el poder del canto carga sus tintas en el influjo erótico y amoroso. Esa primera semántica está instalada en numerosos contextos que determinan las diferentes variantes, matizando su significado con elementos añadidos que amplían, aglutinan o modifican el campo de acción y la repercusión de este motivo melódico.

En ese sentido, y sin perder nuestro camino, hemos indicado la fuerza semántica del canto cuando aparece como tal. Pero en muchos contextos, donde la joven enamorada cantaba la ausencia del amado o éste se lamentaba por el desdén de la amada, o, simplemente, se exaltaba el estado de enamoramiento, no aparece el canto o la dulce voz que reclama al ser querido sino, más bien, el desgarrar en forma de gritos y roncadas voces quebradas. Es el "contracanto", o el polo opuesto a la función expresiva del canto.

En efecto, la función ha cambiado. Los gritos de la tradición popular tienen el origen en la soledad y la frustración de las jóvenes solteras. Estos ejemplos lo formulan así:

— Gritos daba la morenica so el olivar,
que las ramas hace temblar.
La niña, cuerpo garrido,

22. Tomado de Daniel Devoto, *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 444-45.

morenica, cuerpo garrido,
lloraba su muerto amigo
so el olivar,
que las ramas hace temblar.
(*El villancico*, nº 160)

—Mal ferida va la garza,
sola va y gritos daba.
Donde la garza hace su nido,
ribericas de aquel río,
sola va y gritos daba²³.

El sufrimiento intenso y la soledad amorosa de la moza y de la "garza-mujer" es lo que está cifrado en esos alaridos enloquecedores de ambas. Los "gritos" representan, por tanto, la contrapartida del canto gozoso. El lugar tradicional de encuentros amorosos se ha convertido en lugar de desencuentro y de búsqueda estéril. El mismo mal ataca a este pastor de la siguiente copla: "Gritos daba el pastorcico/en las sierras donde está./¡Dios mío!, ¿si morirá?" (Alfín, p. 697) y semejante sentido presenta este villancico: "Gritos daban en aquella sierra;/¡ay, madre!, quiero m'ir a ella" (*El villancico*, núm. 66). Se trata del mal de amor que causa indecibles penalidades a los sufridores. Su recurrencia es frecuente en esta dirección: "Canta Antón/por desesperación" (Alfín, núm. 454). En cambio, no podemos concluir lo mismo en esta glosa: "La niña gritillos dar:/no es de maravillar./Mucho grita la cuytada / con la voz desmesurada/por se veer asalteada;/non es de maravillar..." (Alfín, núm. 18). El asalto, acometiendo las tiernas defensas de la niña, supone un figurado derribo físico que la inicia en los placeres sexuales. De ahí, que los gritos sean "gritillos" de placer como se confirma más adelante: "Temprano quiso saber/el trabajo e placer/qu'el amor nos faz aver;/non es de maravillar". Ni tampoco el resultado es el mismo en esta canción: "Cantó al alva la perdiz,/más le valiera dormir" (*Corpus*, núm. 517), donde, a nuestro parecer, canta sin gritar para atraer lascivamente a su amigo pero sin emitir voces desgarradoras como en los casos anteriores. Es evidente que, esa "muchacha" utiliza el canto como cebo para una reunión carnal con su amigo, aunque parece que es una llamada estéril.

Pero la semántica del motivo del canto y su efecto no se detiene ahí. Su acción crece haciendo emigrar significados de unos contextos a otros. La alusión analógica del canto de forma encubierta es uno de los logros de esta poética melódica. Las ramificaciones del canto que causa alegría y tristeza y que se menciona en forma de misterio, amplían este camino de significados y valencias. Hablamos del canto no como marco referencial sino, antes bien, como contenido insondable. Es el canto del misterio, indescifrable, que se presenta como sólido tópico del cantar oculto. No interesa su contenido, la mera mención es un indicio temático certero. Veamos este ejemplo de *El collar de la paloma* cuando el narrador habla sobre la "guarda del secreto amoroso":

Mi amor es como un escrito cuyo trazo es firme,
pero que se resiste a la interpretación;

23. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, nº 512.

o como la voz de la paloma en el bosque,
 que repite su canción de rama en rama
 y cuyo murmullo deleita nuestros oídos,
 pero cuyo sentido es enigmático y oscuro²⁴.

Unamuno ofrece otro testimonio de este canto oscuro: “La canción es encantada / del último misterio, es el arrullo / de nuestro último amor,[...]” perteneciente a su *Rosario de sonetos líricos*²⁵, y García Lorca en su *Poema del cante jondo*: “Esos caballos soñolientos / los llevarán, / al laberinto de las cruces / donde tiembla el cantar”²⁶ en que el canto humanizado “tiembla” en una encrucijada mortal y alcanza un significado de voz remota y antigua. Lo mismo sucede en *El Maleficio de la Mariposa*, II, donde se encubre la realidad de la muerte bajo diversas melodías naturales: “MARIPOSA / pero todas las voces, / y los cantos que escuches, / son disfraces extraños / de un solo canto” (*id.*, vol. II, p. 51). En efecto, es la propia muerte la que acecha tras esos ecos recónditos donde el “canto” es una multiplicación de sonoras raíces arcanas. El célebre escritor sevillano Luis Montoto había aludido en un poema a esta suerte de dualidad, donde el canto alcanza una semántica ancestral que potencia su radio de acción hacia las dos caras de una misma moneda. Por detrás quedan los referentes intertextuales que el poder consolatorio del canto ha ido sembrando durante siglos:

Hay dos cantares eternos
 que canta la humanidad:
 uno, el cantar del querer;
 el otro, el del olvidar²⁷.

24. Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, versión de Emilio García Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 148.

25. Miguel de Unamuno, *Rosario de sonetos líricos*, en Ana Suárez Miramón (ed.), *Poesía Completa*, Madrid, Alianza Tres, 1987, vol. I, p. 162.

26. Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, en Arturo del Hoyo (ed.), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1989, vol. I, p. 190.

27. Luis Montoto y Rautenstrauch, *Poemas y cantares*, en *Obras completas*, Sevilla, A. Saavedra, 1915, vol. VI, p. 174.