



PIÑERO, Pedro. "Lorca y la canción popular. *Las tres hojas*: de la tradición al surrealismo". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6 (enero-junio 2008), 44 pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/pinero.pdf>

ISSN: 1886-5623

LORCA Y LA CANCIÓN POPULAR. *LAS TRES HOJAS: DE LA TRADICIÓN AL SURREALISMO**

PEDRO PIÑERO

Universidad de Sevilla

A mi amigo José María Alín

Resumen

El comentario de una versión de la canción popular *Las tres hojas* que García Lorca oyó en su tierra pone de manifiesto la pervivencia en la tradición moderna de temas (la ausencia del amigo por enfermedad), motivos (el encuentro de los amantes bajo los árboles), formas y estructuras métricas (las series de seguidillas paralelísticas) y recursos de estilo que se afianzaron en la canción antigua, al tiempo que se descubre que en la canción lírica popular, en especial la infantil, Lorca encontró, como otros poetas de su tiempo, la visión de un mundo absurdo, incomprensible desde la realidad lógica, que ofreció y puso de moda el surrealismo.

Palabras clave: lírica popular de la tradición antigua y de la tradición moderna, canción infantil, poesía surrealista.

Abstract

Analyzing a version of the popular song Las tres hojas which García Lorca listened in his homeland, this paper discusses the presence in modern tradition of old songs' themes (the absence of the lover due to sickness), motifs (the encounter of the lovers under the trees), forms, metric structures (series of paralelistic seguidillas), and stitlistic resources. Lorca, like other poets of his time, found in the popular lyric songs –specially in the children's songs–, a view of an absurd and incomprehensible world that constituted the base for surrealism.

Keywords: *old and modern popular lyric songs, children's songs, surrealist poetry.*

* La historia de este trabajo es muy larga. Comenzó en realidad cuando publiqué el comentario de una versión de *Las tres hojas* que grabamos, en enero de 1983, a nuestro informante de Arcos de la Frontera José M. Capote Benot («*Las tres hojas*. Una muestra de canción paralelística en la lírica popular contemporánea», *Euskera*, XLVII, 2, 2002, pp. 465-482). Aprovechando parte de este artículo elaboré un estudio sobre «Lorca, transmisor de canciones populares de la tradición moderna: *Las tres hojas*», que apareció en *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (39-40, 2006, pp. 51-71), en cuyo texto, por un error (más que disculpable), no se incorporaron las correcciones y los añadidos que hice a mi original en las últimas pruebas, y a Mario Hernández, director del *Boletín*, le pareció muy bien que diera a la imprenta de nuevo el trabajo con la última versión no publicada. He ido más lejos: con esa versión y la ponencia que presenté en el *V Coloquio Internacional de Lyra minima*, celebrado en México en noviembre de 2007, que aparecerá en sus actas con el título de «Amantes *so ell olivar y debajo de la hoja de la lechuga*. Del simbolismo de la canción antigua a la realidad fantástica de la canción moderna. *Las tres hojas* de Lorca», he elaborado este trabajo bastante más completo. El tiempo dirá si ahora está ya acabado o es un texto «de estructura abierta» como Dios manda y la poesía tradicional exige.

Lorca, recolector y editor de canciones populares

La *Colección de canciones populares antiguas* de Federico García Lorca contiene poco más de una docena de textos procedentes de grabaciones discográficas que, en 1931, llevó a cabo con Encarnación López, *La Argentinita*. Ella cantaba y Federico la acompañaba al piano. La grabación es, sin duda, el testimonio de estos poemitas más cercano al escritor granadino. En realidad, el poeta nunca los publicó, ni —hasta donde sabemos— se ha conservado ningún manuscrito suyo, ni literario ni musical, de dichas letras y melodías, pues Lorca no pasó al pentagrama las músicas de estas coplas, que tocaba de memoria.

Las piezas forman una preciosa antología de canciones líricas populares entre las que se incluyen unos romances muy difundidos en la tradición moderna, como *Don Bueso*, *Los peregrinitos* y *Los mozos de Monleón*. Es muy probable que, en buena parte, tomara estos textos de la tradición popular granadina, y, aprendidos de oídas siendo todavía muy joven, los cantara luego, a lo largo de su vida, acompañándose al piano muchas veces y con variantes propias de la actualización de esta clase de literatura de transmisión oral.¹ En algunos casos, como en el del *Romance de don Bueso* —o *Boyso*, como se publica— da la impresión de que las variantes puedan ser testimonio de cierta recreación poética consciente de Federico,² en otros, son variantes propias de la transmisión de un texto oral de estructura abierta. «Las transcripciones musicales —apunta Mario Hernández— fueron realizadas por un músico profesional por encargo de *La Argentinita*, menos en los casos en que la armonización, no anotada, fue reconstruida por músicos que habían oído al poeta».³ Sea de una forma u

¹ No todas las canciones y romances los aprendió Lorca en su tierra; según su propio testimonio, la versión del romance de *Los mozos de Monleón* que cantaba era la del cancionero salmantino de Dámaso Ledesma (véase Jorge Guillén, «Federico en persona», prólogo a las *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1964, 7ª ed., p. XLIII). Desde luego, la versión que aparece publicada en la *Colección de canciones populares*, aunque bien puede proceder del texto de D. Ledesma (*Folk-Lore o Cancionero Salmantino*, 1907, Salamanca, Imprenta Provincial, 1972, p. 163), es más reducida y con variantes importantes.

² Para la actualización del *Romance de don Bueso* en la tradición moderna andaluza véase Pedro M. Piñero Ramírez, «La configuración poética de la versión *vulgata* de *Don Bueso*», en Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano y Klaus Wagner (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 109-132.

³ F. García Lorca, *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Colección de canciones populares antiguas*, ed., introd. y notas de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (vol. 5 de las *Obras de Federico García Lorca*). Agradezco a Mario Hernández las aclaraciones sobre las notaciones musicales de estas canciones: los datos aportados en su edición sobre las transcripciones de las melodías populares y su armonización proceden de un comentario personal que le había hecho Pilar López, hermana de *La Argentinita*, y me confirma que no se conserva, en efecto, ninguna partitura que

otra, lo cierto es que esta gavilla de textos que se nos ha conservado es un inestimable testimonio de la labor de folclorista del poeta de Fuentevaqueros.

Es bien sabido que música y poesía fueron las dos actividades preferidas de Federico, estrechamente unidas en él, y que si bien es cierto que terminó ganando la literatura acaparando una gran parte de sus desvelos y de su tiempo, la influencia de aquella sobre ésta fue esencial para su obra.⁴ La música que el poeta granadino prefirió fue la folclórica, inspirada directamente en las canciones populares de entonces.

No hay que insistir mucho en lo que todo el mundo sabe: Lorca tuvo un conocimiento muy directo de las manifestaciones populares de su tiempo, canciones, romances y cuentos. Aparte de que por aquellas primeras décadas del siglo pasado estaba ya dando los frutos, en forma de colecciones de estos géneros de la literatura popular, la labor de folcloristas y filólogos, que desde el último tercio del XIX recorrían la Península iniciando lo que iba a ser la gran recolección de los tiempos modernos. Basten los nombres de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, Francisco Rodríguez Marín y Ramón Menéndez Pidal, para hacerse una idea de las investigaciones que se estaban realizando y los resultados que ya se materializaban en publicaciones de repertorios, como la gran colección de *Cantos populares españoles* que había reunido Rodríguez Marín y se hallaba a disposición de los lectores desde los primeros años de la década de 1880. Además, la investigación de la literatura popular y folclórica de algunas regiones peninsulares se encontraba muy avanzada, y los editores de sus textos atendían también a las melodías con que se cantaban en cada zona, proporcionando un corpus de canciones populares extraordinario con numerosas notaciones musicales, como el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma, que Federico había manejado.

Por lo que se nos ha conservado de estas canciones, tan bien conocidas por Lorca, en su *Colección de cantares populares antiguos*, y las numerosas muestras de literatura popular desperdigadas por una buena parte de su obra, estos textos proceden del acervo común hispano, enraizados fuertemente con la más genuina y profunda

corresponda a esas canciones en la Fundación Federico García Lorca, aunque sí las hay del fin de fiesta de Buenos Aires que siguió a la representación de *La Zapatera prodigiosa*, donde se cantó y escenificó el romance de *Los peregrinitos*, pero no parece que sean autógrafas, pues se ve que Lorca se fiaba de profesionales para fijar las partituras. Asimismo me comenta que en las reseñas de prensa aparece al piano enseñando a los actores lo que deben cantar y cómo.

⁴ Véase Federico de Onís, «García Lorca folclorista» (1940), reproducido por M. Hernández en su ed. cit de *Primeras canciones* (1981), pp. 147-153.

tradición popular literaria, formal y temáticamente consolidada a través de los siglos, si bien en más de un caso de sobre el fondo común hispano sobresalga de modo nítido el carácter andaluz de la canción, según lo veía Federico de Onís:

[En algunas de sus canciones] como *Las tres hojas* o *En el café de Chinitas*, el carácter andaluz, que se fija y difunde a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, es muy patente. Esta música andaluza, producto refinado y de gran riqueza rítmica, en la que las supervivencias de una tradición antigua llegan a adquirir un máximum de gracia y de complejidad, bajo la influencia a veces de importaciones americanas, fue objeto de la interpretación de Federico García Lorca, y hasta era lo que mejor sentía y lograba reproducir con más efecto.⁵

Me voy a detener en el estudio de una de estas canciones, justamente la editada en su citada *Colección de cantares populares* con el título de *Las tres hojas*, para ejemplificar cómo se actualiza la versión lorquiana y cuáles son sus rasgos configuradores tradicionales.

Según cuenta su hermana Isabel, Federico había oído la canción en Fargue, localidad a unos kilómetros al nordeste de Granada:

La unión y compenetración de don Manuel [de Falla] con Federico fue muy profunda, y juntos recorrieron muchos pueblos para recoger canciones populares. Cuando Federico encontró la «Canción de las tres hojas» en El Fargue y, entusiasmado, se la cantó, don Manuel creyó que era una composición de Federico, no una cosa popular. Para convencerle, no tuvo más remedio que pedir el coche a mi padre y llevarlo a oír cantar la canción.⁶

En la edición lorquiana la canción se viene publicando con este rotulillo ajeno a la tradición popular, donde se difunde sin título fijo, como es lo habitual en este género. Es un claro convencionalismo que los editores repiten y que no sería nada improbable que se debiera a una decisión del propio poeta granadino. El texto –que no siempre es rigurosamente el mismo en las distintas ediciones de sus obras– es este:

Debajo de la hoja
de la verbena
tengo a mi amante malo,
¡Jesús, qué pena!

⁵ «García Lorca, folklorista» cit. por M. Hernández en *Primeras canciones* (1981), p. 149.

⁶ Isabel García Lorca, *Recuerdos míos*, ed. Ana Gurruchaga, pról. Claudio Guillén, Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p. 125.

Debajo de la hoja
de la lechuga
tengo a mi amante malo
con calentura.

Debajo de la hoja
del perejil
tengo a mi amante malo,
no puedo ir.⁷

A nuestro parecer, y según vamos a exponer, esta versión que cantaba Lorca es un buen ejemplo de cómo algunas canciones populares difundidas en el siglo XX (y en muchos casos también en el XIX) se alimentan de los veneros más fecundos de la lírica popular peninsular anterior, sin que ello suponga, en modo alguno, dejar de distinguir con toda propiedad la tradición lírica antigua (que vive desde los primeros textos conservados del Medievo hasta finales del siglo XVI y muy a comienzos del XVII), de la tradición lírica moderna (que comienza en esos años y continúa hasta nuestros días).⁸

De entrada, yo creo que nuestra canción (si estuviéramos hablando de una canción antigua, y no veo razón alguna de que esto no sea así por tratarse de una moderna), de acuerdo con la clasificación que Margit Frenk hace de estas piezas en su magno *Corpus*, puede contarse, con pleno derecho, entre las de «amor adolorido».⁹

Serie de seguidillas y sistema paralelístico

La canción se compone de tres seguidillas que desarrollan el tema poético: 7a, 5b, 7a, 5b // 7a, 5c, 7a, 5c // 7a, 5d, 7a, 5d; y ya se sabe que esta estrofa es, junto con la cuarteta asonantada, la preferida para la lírica popular moderna. Ambas estrofas de cuatro versos son, desde el siglo XVII, el nuevo eje de la canción lírica popular. La configuración de estas seguidillas se basa en un esquema estrófico y estilístico de tipo paralelístico, de modo que las coplas se enlazan por firmes relaciones conceptuales,

⁷ Sigo la ed. cit. de M. Hernández, p. 158. Como digo, el texto tiene ligerísimas variantes en algunas ediciones; así, por ejemplo, el último verso de la tercera estrofa es «y no puedo ir» en el texto publicado por A. del Hoyo, en la ed. cit. de las *Obras completas* (1964), p. 653.

⁸ No se puede considerar la lírica popular hispánica como un género que va sin solución de continuidad desde la canción medieval hasta la de hoy. Véanse, entre otros, Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 120 ss.; Margit Frenk, «Permanencia folclórica de una arcaica forma poética» (1980), ahora en su *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE, 2006, pp. 147-155 (en especial pp. 147-148) [citaré: *PPH*, 2006], e «Historia de una forma poética popular» (1970), en *PPH*, 2006, pp. 462-469 (p. 462).

⁹ 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 FCE, 2003, «amor adolorido», I, pp. 341-448. Citaré: Frenk, *NC*, seguido del número de entrada correspondiente.

estructurales y literales, presentando cada una de ellas en los versos pares (los versos primero y tercero son fijos y se repiten) variantes de un tema ampliamente documentado en la tradición lírica hispánica desde los primeros textos conocidos: la enfermedad del amado, al que la amiga no puede ir a ver. En la jarcha núm. 9, de Judá Leví, la doncella –como es bien conocido– se duele de la enfermedad de su amante, que ha motivado su alejamiento:

Vayse meu carachón de mib,
¿ya, Rab, si se me tornarád?
¿Tan mal meu doler li-l-habib!
Enfermo yed, ¿cuándo sanará?¹⁰

Si el tema, como decimos, tiene añosas raíces, la forma en que se organiza la canción –la disposición paralelística interestrófica en serie– se deriva, inicialmente, de un modelo formal también muy antiguo de la poesía popular y que tuvo, en la lírica peninsular, su desarrollo más pujante con la cantiga de amigo galaicoportuguesa. En la cantiga antigua, el paralelismo que se da es alternante, ejemplificado de sobra en los viejos cosautes paralelísticos con *leixa-pren*. Esta clase de canción, compuesta de varias estrofas y un estribillo fijo que se repite detrás de cada una, reproduce, igual o muy parecido (de ahí la denominación de *leixa-pren*, o ‘deja-toma’), el último o últimos versos de una estrofa en el primer o primeros versos en la estrofa situada en tercer lugar respecto a la de referencia. Esta fue configuración preferida en la lírica medieval gallega, pero también se dio en la castellana, como ha dejado definitivamente claro Eugenio Asensio.¹¹

Danza colectiva y cante alternante eran las funciones sociales a las que atendía este sistema paralelístico de la canción peninsular, según escribe el citado crítico; y aunque estas funciones no han desaparecido del todo, sino que sólo se han atenuado, el paralelismo se encuentra hoy en situación de retirada. Quede claro que en lo que respecta a la canción recogida por Lorca hay que hablar de un paralelismo simple, de

¹⁰ Cito por Dámaso Alonso, «Cancioncillas de “amigo” mozárabes. Primavera temprana de la lírica europea» (1949), en *Primavera temprana de la literatura europea: lírica-épica-novela*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 17-79 (p. 35). Los más recientes estudios de estos poemitas medievales –hasta donde me llega la información– son los de Álvaro Galmés de Fuentes, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994, y «Las jarchas mozárabes y la tradición lírica románica», en P. M. Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 1998, pp. 27-53. Esta es la versión moderna de Galmés de Fuentes: «Se va mi corazón de mí. / ¡Ay, Señor, ¿acaso se volverá? / Tanto me duele por el amigo, / [que] está enfermo: ¿cuándo sanará?» (*Las jarchas mozárabes*, p. 39).

¹¹ «Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 177-215.

desarrollo bastante más sencillo que el medieval gallego-portugués, que exigía mayor virtuosismo a los poetas de entonces; pero que, sin duda, parte de la misma concepción artística y, aunque tímidamente, es un reflejo de la misma estructura formal de la canción antigua.¹² Aplicando a esta canción la clasificación de los tres tipos de paralelismo que Carlos H. Magis estableció en su valioso estudio de conjunto sobre la lírica popular hispánica de la tradición moderna, tendríamos que acordar que en ella se combinan –como por lo general ocurre en la mayoría de las canciones paralelas del repertorio panhispánico– el *paralelismo estructural* (por la repetición de un esquema) y el *paralelismo literal* (por la reiteración de un texto que varía el verso «rimante» y, en consecuencia, el verso «rimado», lo que puede afectar unas veces sólo a la palabra final y otras a todo el verso).¹³ Se trata, pues, de un *paralelismo interestrófico* en el que las coplas repiten un esquema fijado y se ordenan en torno a él.¹⁴

De cualquier manera, la tendencia al uso del paralelismo –sobre todo en lo referente a sus combinaciones más sencillas– es bien notable en la literatura popular de todos los tiempos, porque «El paralelismo –en palabras de Asensio– constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia».¹⁵

En los comienzos de la tradición moderna, durante las primeras décadas del siglo XVII, las series de seguidillas como las que publicó Foulché-Delbosc, que comienzan «No me case mi madre», pueden considerarse como series de seguidillas paralelísticas.¹⁶ Según los cancioneros de aquellos años, estas series de coplas se

¹² No quiere decir esto que de esta clase de paralelismo de esquemas más complejos no se encuentren en la tradición moderna canciones con la misma configuración paralelística del pasado, que goza, todavía, de alguna difusión en varias zonas peninsulares. Véase José Manuel Pedrosa, «Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna», en P. M. Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional* (1998), pp. 183-215.

¹³ *La lírica popular contemporánea. España, México y Argentina*, México, El Colegio de México, 1969, pp. 595-605.

¹⁴ Véase Mariana Maserá, «Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo», en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 189-203 (p. 201), que remite a estos títulos: Angelina Muñiz, «El paralelismo en la lírica popular», *Anuario de Letras*, 1 (1961), pp. 149-170, y M. Maserá, «“Que si hablan de mí, muchachita, / que si hablan de mí, no has de hablar”. Aspectos del paralelismo en el cancionero tradicional mexicano», en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (eds.), *La dimensión retórica del texto literario*, México, UNAM, 2003, pp. 357-381.

¹⁵ «Poética y realidad en las cantigas de amigo», en *Poética y realidad* (1970), pp. 7-133 (p. 70).

¹⁶ Raymond Foulché-Delbosc, «Séguédilles anciennes», *Revue Hispanique*, 8 (1901), núms. 44-45 y 94-96, reproducidas por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 255-256, y Frenk, *NC*, 2359-2365. Véase J. M. Pedrosa, «La novia

cantaban sin estribillo, como las estrofitas que recreaba Lorca en la tercera década del siglo pasado, aunque en algunas actualizaciones de la tradición moderna, según veremos en las versiones andaluzas que más adelante presento, se difundan con él. Todo parece indicar, pues, que el estribillo no se utilizaba entonces en los conjuntos en que se agrupan las seguidillas por el desarrollo del mismo tema, con variantes sucesivas, más evidentes y ordenadas cuando se trata de estrofas paralelísticas. Una de las series conservadas en el *Cancionero musical de Turín* (1585-1605) puede servirnos de muestra antigua del tipo de configuración de esta clase de seguidillas seriadas unidas por el desenvolvimiento de un mismo tema, la disposición paralelística de sus coplas y su actualización sin estribillo. Este es el texto de Turín:

Cómo retumban los remos,
madre, en el agua
con el fresco viento
de la mañana.

Cómo retumban los remos
d'oro y marfil
con el fresco viento
del señor San Gil.

Cómo retumban los remos
d'oro y cristal
con el fresco viento
del señor San Juan [...]
(Frenk, *NC*, 2349)

En otros cancioneros y documentos literarios de la época dorada se encuentran las mismas coplas, unas veces solas, otras agrupadas con variantes mínimas, e incluso algunas han pasado a lo divino.¹⁷ Lo que ahora interesa señalar es que el esquema en que se configura la seguidilla («*Cómo retumban los remos /de... / con el fresco viento / ...*»), como «*Debajo de la hoja / de... / tengo a mi amante malo / ...*») da a la estrofa la posibilidad de desarrollarse en sucesivas variantes originando, con facilidad, otros textos que son simples modificaciones de la seguidilla primera, de referencia, y de este modo se forma la serie. Así, pues, estos esquemas que dan pie a estrofas de tipo paralelístico son un mecanismo ideal para la creación de distintas seguidillas en las

exigente: de unas seguidillas del siglo XVII a 'ball rodó' catalán y canción paralelística sefardí», *Criticón*, 56 (1992), pp. 41-52.

¹⁷ Frenk, *NC*, 2349 A, con las correspondencias que reúne.

que se insiste o se desenvuelve un temita con cambios léxicos mínimos,¹⁸ y hace posible que, sin apenas dificultad, varios cantantes puedan ir participando sucesivamente en el canto, a partir de una seguidilla tipo que inicia uno de los presentes; en el *Cancionero de Jacinto López*, de la segunda década del siglo XVII, se nos han conservado las seguidillas siguientes:

Mal aia la torre,
fuera de la cruz,
que me quita la bista
de mi andalús.

Mal aia la torre,
que tan alta es,
que me quita la vista
de mi cordobés.

(Frenk, *NC*, 2286 B y C)

En los tiempos modernos, el recurso que hemos encontrado ya documentado a finales del siglo XVI y principios del XVII (las series de seguidillas enlazadas por el sistema paralelístico con desarrollo y reiteración de un tema), se halla también en diversas zonas panhispánicas, y parece que es en México –según Carlos H. Magis– donde se recogen más muestras, pero también las hay en Argentina y en España. He aquí un ejemplo tomado de la canción popular argentina, en el que después de cada copla se intercala el estribillo:

El carretero se va,
ya se va pa La Saucedá;
el carretero no va:
se le ha quebrado una rueda.
Señor carretero,
le vengo a avisar
que sus animales
se le iban a ahogar,
unos en la arena,
otros en el mar.

El carretero se va,
ya se va pa Los Esteros;
el carretero no va
porque le faltan los cueros.
Señor carretero...

¹⁸ Véase Raúl Eduardo González, *La seguidilla folclórica de México*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Morevallado Editores, 2006, pp. 77-78.

El carretero se va,
ya se va para Los Reyes;
el carretero no va
porque le faltan los bueyes.
*Señor carretero, etc.*¹⁹

El paralelismo «posee –citamos de nuevo al maestro Eugenio Asensio– un alto valor como recurso estético: une al instinto repetitivo, al placer de anticipar la secuencia, la necesaria novedad traída por la rima alternante»,²⁰ que en nuestra canción –como es lo más frecuente– se encuentra en los versos pares, que contienen, según he dicho, las variantes modificadoras. Con su obra por delante, nos parece que el poeta de Fuentevaqueros fue el que, dentro de su grupo (donde se cuentan algunos excelentes escritores interesados por la vieja lírica popular), sintió con más fuerza el hechizo de la canción paralelística.²¹

Configuración de la copla (la estrofa) y la canción

Cada estrofa de nuestra canción repite esquemas, conceptos y formas consagrados con mucha anterioridad. Así, echa mano de un comienzo cliché, que es recurso habitual en la lírica de la tradición oral. De acuerdo con lo que ha señalado Beatriz Garza, «todas las coplas con el comienzo estereotipado *Debajo de* son amorosas; las hallamos en México, España, Colombia, Argentina y Santo Domingo». ²² Empecemos por un ejemplo de este comienzo formulístico en el cancionero de la lírica popular antigua hispana:

Debaxo d' este texado
está un tesoro escondido;
que aunque soy tu enamorado,
no lo save hombre nacido.
(Frenk, NC, 114)

He aquí una muestra de un texto que se oía ya en España en la segunda mitad del siglo XIX:

¹⁹ Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea* (1969), núms. 3280-3301, pp. 601-602 (más ejemplos, pp. 604-610, y también en el reciente estudio cit. de R. E. González, *La seguidilla folclórica de México*, 2006, con una amplia antología, en especial pp. 75-99).

²⁰ «Los cantares paralelísticos castellanos», en *Poética y realidad* (1970), p. 215.

²¹ Cfr. E. Asensio, *ibidem*.

²² Beatriz Garza Cuarón, «Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico», en B. Garza Cuarón e Ivette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 495-537 (p. 513).

*Debajo de un limón verde
un pajarito cantó;
cante quien amores tiene,
que pronto cantaré yo.*²³

Los ejemplos son numerosísimos en el cancionero contemporáneo peninsular; este –por ofrecer solo uno del Norte– es de Cantabria, donde se encuentran muchos otros comienzos con el mismo cliché:

*Debajo de tu ventana,
de tu ventana de abajo,
tengo yo mi sepultura
si contigo no me caso.*²⁴

Por citar algún ejemplo hispanoamericano, aquí va una copla de la tradición moderna de Argentina:

*Debajo de un palo santo,
aquí me pongo a cantar,
¡pobre mi china,
no la hagan llorar!*²⁵

Y una coplita del repertorio mexicano contemporáneo:

*Debajo de mi ventana
pasa las noches rondándome
un charrito muy valiente,
que a mí me anda enamorando.*²⁶

A esto hay que añadir que las variantes de nuestras estrofas o coplas se presentan mediante el recurso de la enumeración, también usual por demás en la lírica popular. Es muy frecuente que las series de estrofas así compuestas usen esta combinación de paralelismo (los segmentos fijos) más enumeración (los segmentos en variantes).²⁷

²³ Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (1882-1883), 5 vols., Madrid, Atlas, 1981, núm. 1869.

²⁴ J. M. Pedrosa, *Cancionero de las montañas de Liébana (Cantabria)*, pról. Fernando Gomarín Guirado, Santander, Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, 1999, p. 49 (otros ejemplos, pp. 52, 53, 71, etc.).

²⁵ Tomado de B. Garza Cuarón, «Los clichés iniciales en la lírica popular» (1992), p. 513.

²⁶ M. Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, EL Colegio de México, 1975-1985, I, núm. 2348.

²⁷ Algunos ejemplos de estas formas combinadas en Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 72-79.

Estos clichés, como fórmulas iniciales estereotipadas, son muy frecuentes en las seguidillas, y añadidos a los esquemas compositivos de la estrofa –como quedó dicho más arriba– propician la creación de textos paralelos. Son todo un filón de la poesía popular, tópicos en muchos casos cargados de valor simbólico, en los que lugares y ambientes reconocidos y fijados en la tradición enmarcan la canción, al tiempo que facilitan su desarrollo en serie de textos paralelísticos.²⁸ De esta clase es – como vamos a ver detenidamente más adelante– el cliché que estamos estudiando «Debajo de...» (o con otras formulaciones como «A la sombra de un [árbol]»), que remite al receptor a un lugar común que tiene garantizado un claro sentido simbólico (o al menos, connotativo) por la tradición. Lo que escribe Michelle Débax para el romancero sobre las fórmulas es totalmente válido para la canción lírica:

Las fórmulas son el lenguaje figurativo del Romancero, se caracterizan por su repetibilidad y su adaptación a contextos e historias diversas. Sirven para situar en un espacio-tiempo, para caracterizar un personaje, para describir una acción, para servir de transición en dos momentos. Más allá del significado literal o denotativo funcionan como un lenguaje connotativo, remitiendo a un significado segundo conocido y reconocido por los transmisores y oyentes.²⁹

Por otra parte, la estructura gramatical de esta estrofa, la seguidilla (nos referimos, sobre todo, a la conocida como seguidilla regularizada: 7-5-7-5), no puede ser más sencilla, y se caracteriza por el uso de un vocabulario propio del habla común, una sintaxis elemental y sin complicaciones, que origina frases cortas con una llamativa brevedad pero también con una rotunda contundencia expresiva. Todo ello hace que sus cortos versos reflejen un decir popular muy directo. Aquí reside la belleza, y la fuerza de expansión, de esta estrofa. De extracción popular, fue cultivada de inmediato, como se sabe, por los poetas cultos desde finales del siglo XVI, que vieron en ella la posibilidad de atraer el gusto (y la atención) popular a sus obras, y se convirtió en estrofa favorita del XVII. La seguidilla se asimiló bien pronto a la lírica popular tradicional, de tal modo que fue marcando el carácter de esa lírica a partir de sus propias características. A diferencia de la canción popular castellana anterior, no tenía necesidad de glosa para completar su sentido, que lo encerraba en tan apretada brevedad, y con el solo canto de estrofas consecutivas se conformaba la canción.³⁰

²⁸ Véase R. E. González, *La seguidilla folclórica de México* (2006), p. 81.

²⁹ «Lo maravilloso en el Romancero tradicional», *Draco*, 3-4 (1991-1992), (p. 158).

³⁰ Cfr. *ibidem*, p. 25.

La estructura de esta estrofa se desenvuelve en una configuración binaria –o si se prefiere bimembre– básica, apenas marcada, de gran simplicidad.³¹ Sin que se infravalore, en modo alguno, sus factores semántico y sintáctico, hay en ella el predominio muy evidente del factor rítmico, con la división estrófica en dos partes o segmentos (A+B), donde A (versos primero y segundo) contiene, en el caso de las coplas que forman nuestra canción, la presentación de la hoja en cuestión singularizadora con esa formulilla de comienzo ya indicada («Debajo de la hoja / de la verbenas», «de la lechuga», «del perejil») y se presenta como una propuesta, y B (versos tercero y cuarto) en el que se da cuenta de la enfermedad del amigo, unas veces ampliando la noticia con algún detalle («tengo a mi amante malo / con calentura»), y otras añadiendo una consecutiva o adversativa que ofrece datos sobre los sentimientos o la situación concreta del momento («tengo a mi amante malo, / ¡Jesús qué pena!»; «tengo a mi amante malo, / no puedo ir»). Esta estructura básica primaria responde a un movimiento de vaivén: digo A y añado B. Su ritmo binario nos conduce, a buen seguro, a los orígenes orales de la lengua poética, y se mantiene prefigurando, de modo preferente, las estructuras de las manifestaciones populares a lo largo de los siglos. En palabras de Sánchez Romeralo: «El binarismo parece ser el elemento dinámico dominante que mueve y configura el decir poético de la oralidad popular».³² Es la distribución bimembre –con la repetición– lo que de modo primordial arma su estructura y da sentido a la seguidilla.³³

Testimonios primeros peninsulares y algunas versiones andaluzas

No tenemos constancia de que esta canción titulada *Las tres hojas* se difundiera, tal cual, en la tradición del pasado. El texto más antiguo conservado –quiero decir, hasta donde yo sé– corresponde a la tradición moderna y apareció en Murcia, en 1783:

³¹ Véanse A. Sánchez Romeralo, *El villancico* (1969), pp. 157 ss., y M. Frenk, «Configuración del estribillo popular renacentista: sobre el esquema “A+B”» (1980), en *PPH*, 2006, pp. 404-412.

³² A. Sánchez Romeralo, «El villancico, como texto oral», en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, 2 vols., I, pp. 59-80 (p. 74).

³³ Véase Lourdes Pastor, *La seguidilla, una aproximación semiológica* (tesis de maestría que muy amablemente me ha facilitado la autora), México, UNAM, 1993, p. 55.

Debaxo de la hoja
de el verde limón,
está Alifonsa mala,
quién fuera Dotor.³⁴

En nuestros tiempos, no es difícil hallar versiones de este temita. En la primera mitad del siglo XX ya se documenta con una cierta frecuencia:

Debajo de la hoja
del verde limón
está mi amante malo.
¡Jesús qué dolor!³⁵

A lo largo de toda la pasada centuria la canción de *Las tres hojas* –que según vamos a ver de inmediato, pueden ser más de *tres*– se conoce bastante bien por tierras del Sur, y la hemos grabado, en diferentes versiones con variantes mínimas, durante algunas de nuestras encuestas, sobre todo por las comarcas de Jerez y Arcos de la Frontera. No tendría nada de extraño que a su buena difusión por Andalucía hubiera contribuido la aceptable divulgación de la propia obra de Federico –al menos de algunos de sus libros poéticos–, como ha ocurrido con otras canciones que, tomadas del acervo común, las popularizó en su tiempo elevándolas a cotas muy altas de difusión, y casi en ese mismo nivel siguen hasta hoy, a pesar de los pesares y de que las canciones populares de tipo tradicional están en clara retirada, sobre todo en el Sur peninsular, en comparación con tiempos anteriores.

No voy a dar aquí cuenta de todas las versiones que hemos podido reunir, sino solo de una selección para mostrar cómo continúa su trayectoria tradicional esta canción que tanto gustaba a Lorca, y de qué modo se actualiza entre las canciones populares de la Andalucía de nuestros días. Del cancionero lírico de Arcos de la Frontera voy a citar varias; ésta reproducida en primer lugar nos la cantó, con un bellissimo estribillo, nuestro amigo José María Capote, acompañado, como tantas otras veces, de su madre, doña Josefa Benot, en enero de 1983:

³⁴ *Correo literario de Murcia*, núm. 78, martes 28 de mayo de 1783, según Justo García Soriano, *Vocabulario del dialecto murciano. Con estudio preliminar y un apéndice de documentos regionales*, Madrid, C. Bermejo, 1932 (reimpr., Murcia, Edit. Regional, 1980). Tomo el dato de Daniel Devoto, «Naranja y limón», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 415-458 (p. 425, nota 5).

³⁵ Eusebio Vasco, *Treinta mil cantares populares*, 4 vols., Valdepeñas, Imprenta Mendoza, 1929-1932, II, núm. 4609, p. 196, *apud* D. Devoto, «Naranja y limón», en *Textos y contextos* (1974), p. 425.

Debajo de la hoja
de la verbena
está mi amante malo
¡Jesús, qué pena!
¡Ay amor, ay amor, ay amante!
¡Ay amor, que no puedo olvidarte!
¡Ay amor, matita de romero!
¡Ay amor, que olvidarte no puedo!

Debajo de la hoja
del perejil
está mi amante malo
y no puedo ir.
¡Ay amor, ay amor, ay amante!
¡Ay amor, que no puedo olvidarte!
¡Ay amor, matita de romero!
¡Ay amor, que olvidarte no puedo!

Debajo de la hoja
de la lechuga
está mi amante malo
con calentura.
¡Ay amor, ay amor, ay amante!
¡Ay amor, que no puedo olvidarte!
¡Ay amor, matita de romero!
¡Ay amor, que olvidarte no puedo!
Con el pico picaba la hoja,
de la hoja picaba la flor.
¡Ay de mi amor, cuándo lo veré yo!
¡Ay de mi amor, hasta la oración!

Grabamos, por aquellos días, otras muestras en el pueblo; de ellas destaco la que oímos a un grupo de mujeres que forman una zambomba en Navidad, que es una versión más reducida (sólo dos coplas, la de la «lechuga» y la del «perejil») y con variantes en el estribillo, que queda así en su final:

Debajo de la hoja
del perejil
está mi amante malo,
se va a morir.
¡Ay amor, ay amor! ¡ Ay mi amante!
¡Ay mi amor, que no puedo olvidarte!
¡Ay mi amor, matita de romero!
¡Ay mi amor, que olvidarte no puedo!
Con el lin tocaba el violín,
con el no tocaba el violón.
Esta es la tonadita del pío, pío, pon.
Vente a mi casa, sí.
Vente a mi casa, no.

Todavía encontramos en Arcos otra versión con una estrofa distinta a las transcritas hasta ahora:

Debajo de la hoja
del culantrillo
está mi amante malo,
¡osú, Dios mío!

De su difusión por tierras de la campiña gaditana tenemos suficientes testimonios; se canta –por citar un ejemplo– en las zambombas jerezanas con el mismo estribillo del de las mujeres de Arcos y estas variantes en las estrofas:

Debajo de la hoja
de la verbena
está el pobre malo
¡Mira qué pena!

Debajo de la hoja
del culantrillo
está mi amante malo
con tabardillo.³⁶

Con mucha frecuencia estas estrofas se propagan por bulerías, sobre todo en Utrera, Lebrija, Jerez y Cádiz; y, desde luego, se han adaptado a la música de sevillanas hace ya bastante tiempo. Como sevillanas las oyó –va ya para años– de unas gitanas que pasaban por Estremera de Tajo (Madrid), Isidra Camacho Morcajo, que luego se las cantó a José Manuel Fraile Gil, como él mismo me ha comunicado. De modo que ha sido –como señalamos más arriba– en su función de cante para bailar como estas coplas paralelísticas en serie se han mantenido, preferentemente, en la tradición del siglo XX.

Valor simbólico de hierbas y plantas

En otro orden de cosas, *verbena*, *lechuga* y *perejil* de esta canción popular oída por Lorca forman parte de una flora, sin duda, de aparente irrelevancia, por ser tan común en el medio rural español. Estas hierbas y plantas ofrecen, en primer lugar, la ambientación de una naturaleza real y viva por las tierras peninsulares, y, en segundo lugar, gozaron en el folclore español, e incluso en los textos de nuestros clásicos, de

³⁶ Recogido de una zambomba de Jerez de la Frontera (Cádiz) por Cristina Soler, en diciembre de 1990. Publicado ya en P. M. Piñero «Las tres hojas. Una muestra de canción paralelística en la lírica popular contemporánea», *Euskera*, XLVII, 2 (2002), pp. 465-482 (p. 471).

una cierta consideración siempre con un sencillo, y las más de las veces transparente, valor connotativo erótico. El maestro Sebastián de Covarrubias escribe:

[La verbena es] yerva conocida, por otro nombre dicha sagrada, o por el mucho provecho y remedios que della se sacan o porque en los sacrificios usavan della, con la qual también se lustravan y purificavan las casas. Dize Dioscórides, de opinión del vulgo, que si se riega el lugar a do se hazen los combites con el agua en que huviere estado en remojo la berverna, regozija mucho los combidados (*Tesoro*, s. v.).

De modo que se le reconocían propiedades regocijantes, tonificantes y afrodisíacas, como se lee en más de una obra de los Siglos de Oro. Escribe Cervantes: «Aquí verás la verbena, / de raras virtudes llena».³⁷

La lechuga es «hortaliça conocida y muy usada [...] Ultra de refrescar, mitiga el apetito venéreo, de donde es símbolo de la continencia, y con el uso della viene el hombre a ser menos apto para él» (Covarrubias, *Tesoro*, s. v.). «Lechugas, de amor esentas», remarca Lope en la *Arcadia*.³⁸

Del perejil también dice el mismo Covarrubias que era «apio menudo, que se cría entre las peñas. Déste se haze la salsa que llamamos peregil, y se echa en los guisados y en las ensaladas» (*Tesoro*, s. v.); era planta de gran poder curativo, pues servía de siempre para el tratamiento de no pocas enfermedades,³⁹ y desde luego se cultiva en todos los huertos del Sur (como por toda la Península) y se emplea en numerosos guisos. Es planta de reconocida significación metafórica sexual en la literatura, de modo especial en la tradicional, según los no pocos textos que se pueden traer a colación; así, este que recoge Juan de Mal Lara como «cantar viejo de Extremadura» en *La Philosophia vulgar*:

Prometió mi madre
de me dar marido
hasta que el perexil
estuviesse florido.
(Frenk, *NC*, 202)

³⁷ *Pedro de Urdemalas*, ed. Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, 1ª jornada, vv. 913-914, p. 296.

³⁸ Ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 387.

³⁹ Véase, por ejemplo, Bernardo Gordonio, *Lilio de medicina*, ed. crítica de la versión española (Sevilla, 1495) de John Cull y Brian Dutton, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991, Glosario, s. v. *perejil*.

Y en un cancionero manuscrito de 1620 se encuentra esta otra cancioncilla con el mismo significado jocoso (y sexual) de dicha hortaliza:

Aquí bive i aquí mora
una moça muy gentil,
cada bez que se lebanta
ba a mear el peregil.
(Frenk, *NC*, 1955)

Los textos de la tradición moderna con esta significación son numerosos. Basta con dos muestras tomadas del cancionero peninsular, una cántabra y otra castellana:

El cuerpo de una mujer
es parecido a una huerta:
tiene el regadero al pie
y el peregil a la puerta.⁴⁰

Desde que te fuiste, Pepe,
la huerta no se ha regado,
la yerbabuena no nace,
el peregil se ha secado.⁴¹

Más explícito –y no podía ser de otro modo– es Cela, que escribe: «la vulva es el pozo; el sitio húmedo donde se cría el vello del monte de Venus, el peregil».⁴²

La crítica que se ocupa de la obra de Lorca ha puesto de manifiesto la abundante flora que se encuentra en sus textos. Es una flora familiar y muy conocida por toda la geografía peninsular: laurel, pino, olivo, manzana, naranja, limón, toronja, trébol, romero, zarzamora, adelfa, albahaca, hierbabuena, verbena..., plantas, árboles, hierbas, frutos, flores que se revisten de cierto simbolismo nada complicado de ascendencia campesina. Es cierto que en esta flora «acaso sean las hierbas los elementos que se manifiestan con mayor intensidad e insistencia. El valor dominante [pero no el único] de las hierbas, ya rastreable en las primeras prosas de Federico, es el de ser símbolo de la muerte»,⁴³ y en este sentido figurado entran la cicuta, la ortiga, el musgo, entre otras. De todas formas –a nuestro parecer– es el amor, tanto en su dimensión gozosa como adolorida, el que se lleva la parte del león. Aquí está una de

⁴⁰ Fernando Gomarín Guirado, *Cancionero secreto de Cantabria*, Guipúzcoa, Sendoa, 2002 (4ª ed.), núm. 89. Otra de este mismo cancionero: «Si me das el peregil / que tienes en el tu huerto / yo te daré la choriza, / que esta noche mato el puerco» (núm. 90).

⁴¹ Narciso Alonso Cortés, *Cantares populares de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982 (1ª ed. *Revue Hispanique*, 32, 1914), núm. 575.

⁴² Camilo José Cela, *Diccionario del erotismo*, 2 vols., Barcelona, Grijalbo, 1982.

⁴³ Miguel García Posada, *Federico García Lorca*, Madrid, Edaf, 1970, p. 83.

las razones por las que esta cancioncilla popular –como otras muchas– debió de gustar tanto a nuestro poeta, muy atraído también por la vaguedad nostálgica y lírica algo impersonal de numerosas coplas populares. El carácter genérico de estos poemitas, en los que se elude antecedente y desenlace, deja en penumbra lo peculiar del cantor; en sus versos se evoca o «se refleja solo un instante, un arranque del sentimiento, una mención velada o un grito de la pasión que no puede contenerse por más tiempo».⁴⁴

Bien, sabido todo esto, parece como si el amante enfermo de la cancioncilla popular, ausente por ello de la muchacha, fuera hortelano, uno más de los muchos hombres de campo que pueblan la poesía popular hispana.⁴⁵ Lo cierto es que estas plantas de nuestras coplas están referenciadas a un huerto, tan lleno de resonancias connotativas de la poesía tradicional, que en la canción no puede ignorarse.⁴⁶ Pero lo que más importa ahora a nuestro análisis es que estos términos, como tantos otros de la flora habitual de las canciones líricas tradicionales, por lo general tenían en la literatura del pasado –lo decíamos más arriba– valores simbólicos muy sencillos, aunque a veces actuaran como emblemas no siempre del todo claros por su significación ambigua y porque estaban abiertos a la conjetura, propiciando de este modo distintas interpretaciones. Nada extraño, porque la apertura a un campo polisémico es propia de las canciones líricas tradicionales, en especial el villancico castellano; son obras con un bajo grado de saturación semántica, como ha puesto de manifiesto la crítica especializada.⁴⁷ Sintetizando con buen acierto lo mucho que se ha dicho sobre esto, escribe Mariana Masera:

El simbolismo más característico de la lírica es aquel asociado a los elementos naturales de connotación erótica, donde más que ser un adorno son esenciales a la trama de los poemas, como sucede en toda la literatura paneuropea. En esta poesía,

⁴⁴ Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 76.

⁴⁵ Véanse: Frenk, *NC*, 1092-1129, y P. M. Piñero, «El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna», en P. M. Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional* (1998), pp. 217-252 (pp. 241-244).

⁴⁶ Hay mucha bibliografía. Sólo un título: Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001.

⁴⁷ Véanse Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*, México, UNAM, 1981, p. 54; A. Sánchez Romeralo, «El villancico, como texto oral» (1990), pp. 75-77, y P. M. Piñero, «Las horas y los caracoles. La poética del texto fragmentado», en P. M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado (Col. «De viva voz», 1), 1999, pp. 139-156 (pp. 152-156).

lyra minima, el símbolo funciona eficazmente por su valor polisémico, ya que la brevedad de la estrofa promueve que cada palabra se identifique poéticamente.⁴⁸

Estos términos-emblema, que eran un recurso común primitivo de la canción lírica popular antigua, apuntaban a significados relacionados figuradamente con la felicidad, la desdicha o el amor, pero estos valores simbólicos han desaparecido (o se han desdibujado), en buena parte, de la canción popular de la tradición moderna. Con los valores simbólicos, a veces solo presentidos, ha desaparecido también el halo poético que impregnaba aquellas cancioncillas del pasado. Dice el cantar antiguo:

Que no cogeré yo berbena
la mañana de sant Juan,
pues mis amores se van.
(Frenk, *NC*, 522A)

E posamos so ell oliuar: un motivo muy documentado en la tradición antigua (a modo de excursus, con digresión iconográfica incluida)

Conviene atender a otras cuestiones que, a mi parecer, podrán iluminar algo más el proceder de Lorca, y de varios de sus compañeros de grupo, ante la canción lírica popular que les llegaba aún tan fresca y con tanta facilidad en aquellos decenios de principios del siglo XX. La canción popular transcrita por Federico y que estamos analizando desarrolla –a su manera, como veremos algo más adelante– un viejo motivo que forma parte del gran tópico del *locus amoenus*: el amante –en este caso enfermo, a buen seguro que de amor– espera debajo de las ramas a la amada.

En un tiempo determinado –la primavera– y en un espacio concreto –el huerto/jardín, la orilla del río, el pie de una fuente o manantial, etc.–, se produce el encuentro de los enamorados en la literatura medieval desde años muy tempranos, y eso por no salirnos de los testimonios en lenguas romances y para no remontarnos al mundo clásico. Y este encuentro se da, de modo preferente, a la sombra de un árbol. Escribía Curtius: «El *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos

⁴⁸ «Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo», en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 189-203 (p. 194). Remite Masera a su trabajo «El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético», en Andrew M. Beresford (ed.), «*Quien hubiese tal ventura*». *Medieval Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, London, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 387-397.

esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa».⁴⁹

Los testimonios europeos son, como decimos, muy tempranos. Desde los siglos XI y XII, en plena Edad Media, los elementos de la naturaleza, tan presentes en la vida del hombre de la época, se incorporan a la literatura con sus valores connotativos. La naturaleza logra tener una consideración trascendental, entre otras cosas porque la Iglesia, en las predicaciones y en los comentarios de los textos sagrados, echa mano, una y otra vez, del *spectaculum naturae*, siguiendo, sobre todo, la doctrina de San Pablo: «desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, son conocidos mediante las criaturas».⁵⁰ Valga, por el momento, un solo ejemplo, un pasaje del tratado *De amore* (ca. 1200) de Andrés el Capellán, en el que unos amigos se entregan apaciblemente a conversar acerca del amor bajo la sombra de un pino, elemento imprescindible del *locus amoenus*: «Cierta día en que estábamos sentados bajo la sombra de un pino de extraordinaria altura y muy frondoso, nos abandonamos por completo al ocio del amor esforzándonos por examinar sus preceptos en una animada discusión».⁵¹

La primera obra castellana que, dando muestra del tópico, sitúa a los amantes a la sombra de un árbol es la *Razón de amor*, escrita en el siglo XIII. Apenas iniciado el poema, el escolar, en abril (el mes preferido de la estación primaveral) y en la hora de la siesta (momento ideal para que el amante se recoja en soledad), se echa a reposar bajo un olivo: «En el mes d'abril, despues de yantar, / estaua so un olivar». Más adelante tiene lugar el encuentro del clérigo con la doncella que, del mismo modo, se produce a la sombra de un olivo:

Junniemos amos en par
e posamos so ell olivar.
Dix-le yo: «Dezit, la mja senor,
si ssupiestes nu[n]ca d'amor.»
Diz ella: «A plan, con grant amor ando,
mas non connozco mi amado...»⁵²

⁴⁹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk y Antonio Alatorre, 2 vols., México-Buenos Aires, FCE, 1955, I, p. 280.

⁵⁰ *Romanos*, I, 20. Cito por *Sagrada Biblia*, ed. Eloíno Nácar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, p. 1224. Véase Mercedes Brea y Pilar Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1998, pp. 114-115.

⁵¹ Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio, 1990, VI, p. 199.

⁵² Cito por la edición de Enzo Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la «Razón de amor»*, Madrid, CSIC («Biblioteca de Filología Hispánica»), 1993, vv. 11-12 y 104-109, pp. 67 y 70.

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 –escribe Ria Lemaire–, tales como el roble anglosajón, el tilo germánico, el avellano francés, la «avelaneira» y el «pinho» gallego-portugués. En primavera, las mujeres se reunían bajo ellos para bailar danzas eróticas que constituían invitaciones dirigidas a los jóvenes para realizar juegos eróticos.⁵³

En una cantiga del juglar Johan Zorro, de la segunda mitad del siglo XIII, la joven invita a sus amigas, todas enamoradas, a bailar con ella el gozo del amor bajo el avellano florido, el árbol preferido en la poesía gallego-portuguesa:

Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
sô aquestas avelaneyras frolicas
e quen fôr velida, como nós velidas,
s' *amig' amar*,
sô aquestas avelaneyras frolicas
*verra baylar!*⁵⁴

En otra cantiga del citado Ayra Nunez, la madre aconseja a su hija que baile ante el amigo debajo de un granado: «Por Deus, ay mha filha, fazed' a baylada / ant' o voss' amigo, de so a milgranada».⁵⁵ Y claro, estos bailes traen a veces consecuencias irreparables, como descubre una madre cuando ve que su hija vuelve con la ropa destrozada: «Fosyes, filha, eno baylar / e rompestes i o brial».⁵⁶

El olivo es el árbol del amor por excelencia en la poesía hispana, sobre todo en la vieja lírica popular española. Escribe Margit Frenk que «el olivo y el huerto de olivos –*olivar* tenía ambos sentidos– era un lugar de encuentro para los amantes, pero

⁵³ «Relectura de una cantiga de amigo», *NRFH*, 32 (1978), p. 293. Tomo la cita de E. Franchini, *ibidem*, p. 276.

⁵⁴ Tomo el texto de Vicente Beltrán, *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, PPU (Colección «Textos medievales», 8), 1987, núm. 25, p. 69. Comentando esta canción, escribe Peter Dronke: «La canción recoge la vieja asociación de los avellanos con la fertilidad y la consumación erótica. Bajo un avellano es el mejor lugar para corresponder a un amor, incluso para aquellos que no se han demostrado ninguno en otras partes. En un buen número de expresiones proverbiales, ir bajo un avellano («in die Haseln gehen», «aller aux noisettes avec un garçon») es sinónimo de hacerse el amor; ya en la antigüedad se azotaba a las mujeres estériles con ramas de avellano para hacerlas fértiles, y se daban avellanas al novio y a la novia en su noche de bodas. Con plena conciencia o siguiendo simplemente una tradición cuyo significado pueden apenas barruntar, el caso es que las muchachas invocan en su danza la fuerza del avellano» (*La lírica en la Edad Media*, trad. Joseph M. Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 250). De Ayra Nunez, quizá contemporáneo de Johan Zorro, si no es que vivió unos años después, se nos ha conservado otra versión de la misma cantiga *da bailada* con las mozas danzando igualmente bajo el avellano florido (Carlos Alvar y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, p. 351).

⁵⁵ C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa* (1985), núm. 12, p. 55.

⁵⁶ Pero Meôgo, cito por *ibidem*, núm. 36, p. 81.

también una imagen de la mujer misma».⁵⁷ Y en la cultura europea poseía un rico repertorio de significaciones simbólica.⁵⁸ Así se sinceraba una muchacha con su madre a la que cuenta sus amores bajo el olivo:

So la rama, ninha,
so la oliva.

Levantéme, madre,
manhanicas 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 poemita 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:

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)⁵⁹

⁵⁷ M. Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en P. M. Piñero (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional* (1998), p. 165 (*PPH*, 2006, pp. 334).

⁵⁸ 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, 2ª ed., s. v. *olivo*). Véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1955), p. 264, y P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990, pp. 235-248 (en especial pp. 240-241); y para el valor simbólico en la lírica popular, véase el recién citado estudio de M. Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas». Añádase a todo esto la interpretación figurada del olivo (y del manzano) de André Michalski expuesta en una ponencia que no he leído, pero cuyo contenido sintetiza Stephen Reckert (*Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*, Madrid, Gredos, 2001, p. 140 y nota).

⁵⁹ Quiero ver un eco de esta canción antigua en una coplita del cancionero flamenco: «En mitad del olivar / le daba gritos al cielo / y el cielo sin contestar» (Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz* (1983), Sevilla, Signatura Ediciones, 2004, p. 104).

Lo curioso es que el olivo –y continuó extendiéndome en este *excursus*–, a pesar de ser una especie tan propia de la flora de la ribera mediterránea, estaba también considerado entre los árboles del amor europeos más allá de las regiones meridionales, a buen seguro, como apuntó el gran romanista Ernst R. Curtius, por motivos retóricos.⁶⁰ En la septentrional Cornualles, tan alejada del Mare Nostrum, Tristán, asediado ya por la vigilancia de su tío el rey Marke, se cita con Isolda siguiendo los consejos de Brangaene: «Aguardad a la sombra del olivo y prestad atención». Pues en el jardín real «había un olivo de tamaño considerable que se erguía cerca del manantial, de ramas suficientemente bajas y no obstante de una buena anchura». Y cuenta la historia que «Así fue que él e Isolda, su señora, se encontraron junto al manantial a la sombra del árbol, confiados y aprovechando una buena ocasión por lo menos ocho veces en el plazo de ocho días, y ello sin que nadie se diera cuenta ni hubiera ojo que lo viera».⁶¹

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».⁶²

Había también en la lírica hispana, como se sabe, otros árboles, y no pocos, a cuya sombra se acogían los amantes, en intimidad compartida o apartados cada uno en soledad a la espera del amigo o para rumiar sus amorosos sentimientos o lamentar la separación dolorosa o, lo que es peor, llorar el rechazo del otro. Una muchacha

⁶⁰ «Los olivos son frecuentísimos en la literatura medieval del Norte; aparecen en la poesía amorosa latina de los siglos XII y XIII, y también, en gran número, en la épica francesa. ¿De dónde proceden? Simplemente de los ejercicios retóricos de la tardía Antigüedad» (*Literatura europea y Edad Media latina*, 1955, I, p. 264).

⁶¹ Sigo la versión de Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, ed. Bernd Dietz, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 280, 282 y 281. En la novela del escritor alsaciano los amantes se cobijan bajo la sombra de los árboles en más de uno de sus encuentros amorosos; con toda clase de lujos la bella Isolda prepara la llegada de su enamorado para entregarse a él en uno de los episodios más arriesgados de sus atormentadas relaciones: «Buscó una sombra que fuera adecuada a lo que pretendía: una sombra que le ofreciera protección y ayuda para llevar a cabo su plan, y que le permitiera gozar del fresco y de la soledad. En cuanto la hubo encontrado, hizo que arreglaran allí una espléndida y hermosa cama. Almohadones y sábanas, púrpura y seda, ropa de cama principesca fueron generosamente extendidos sobre la cama. Cuando el lecho estuvo preparado tan bien como supo, la rubia Isolda se acostó encima de la cama. Hizo entonces que se retiraran todas las doncellas a excepción de Brangaene. Entonces envió a Tristán un mensaje en el que le decía que no dejara por ningún concepto de hablar de inmediato con Isolda en ese lugar. Él actuó del mismo modo que Adán. El fruto que su Eva le ofrecía lo cogió, y comió con ella la muerte» (pp. 342-343).

⁶² Tomo el texto de E. Franchini, *El manuscrito de la «Razón de amor»* (1993), p. 278. Otras muestras en N. V. Den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XIIe au début du XIVe*, núms. 4, 5 y 6. Véase Pierre Bec, «L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nos jours», en *Love and Marriage in the Twelfth Century*, Leuven University Press, 1981, pp. 250-299, y V. Beltran, «El alba de Nuno Fernández Torneol» (1997), reeditado en su *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, Anexo 59), 2007, pp. 195-213 (pp. 201 y 207).

confiesa su encuentro de amor bajo una encina, en aquella preciosa canción conservada en el *Cancionero musical de palacio*: «So ell enzina, enzina, / so ell enzina» (Frenk, *NC*, 313). En otros cantarillos los amantes están protegidos por los álamos, como en éste que publicó Correas en su *Arte de la lengua española castellana*, de 1625: «Debaxo del verde alamillo / mi dulce amor se durmió» (Frenk, *NC*, 2307), o este otro que recogió Covarrubias en su *Tesoro*, en el que la moza se tiende bajo su sombra:

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

Igual de discretos son los mimbres para el encuentro amoroso de los jóvenes: «Mimbrera, amigo, / so la minbrereta» (Frenk, *NC*, 5 B). A la sombra de un laurel, como tantas otras doncellas de la tradición antigua y de la moderna, encuentra por fin la fogosa Melisenda, insomne por su pasión amorosa, los placeres del amor con el conde Airuelo, según una versión del romance conservada en un pliego de cordel:

Desde esto oyera el conde luego conocido la ha;
fuese el conde para ella, las manos le fue a tomar
y a la sombra de un laurel de Venus es su jugar.⁶³

Por no salirnos del romancero, hasta el ciprés sirve para los encuentros amorosos, y más si los amantes hallan cobijo en un rosal que crece a sus pies:

Tomárala por la mano y para un vergel se van:
a la sombra de un ciprés, debajo de un rosal,
de la cintura arriba tan dulces besos se dan,
de la cintura abajo como hombre y mujer se han.⁶⁴

No sólo árboles, también los amantes preservan su intimidad ocultos por los arbustos, como los cañaverales que los protegen según una canción de la farsa de *Inês Pereira* de Gil Vicente: «Canas do amor, canas, / canas do amor» (Frenk, *NC*, 311).

Entre las diversas canciones que cantaba una pastora lamentando su desdichado amor, y que –según el texto que se nos ha conservado de Ayra Nunez– un

⁶³ *Romance de Melisenda insomne*, en P. M. Piñero, *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, vv. 39-41, p. 264.

⁶⁴ *Romance del Conde Claros*, en P. M. Piñero, *Romancero* (1999), vv. 45-48, p. 275.

trovador engarzó en su cantar al modo como lo haría luego el Marqués de Santillana (o Suero de Ribera) en su conocidísimo *Villancico a unas tres fijas suyas*, hay una que nos parece oportuno recordar aquí. Ahora no se trata de ningún árbol concreto, específico de una flora de una región determinada, sino de un «ramo» genérico – «desoz le raim» se viste y arregla con toda discreción la *belle Aeliz* a primera hora de la mañana.⁶⁵ Pero, y esto es lo más importante, este ramo está «verde y florido». Verde, por todo su simbólico poder regenerador, como la naturaleza en primavera, y florido, por la entrega amorosa de la pareja:

Solo rramo verd'e frofido
votas fazen a meu amigo;
choran olhos d'amor!⁶⁶

Ha escrito Stephen Reckert, que en más de una ocasión ha expuesto con todo fundamento que lo simbólico se sustenta en una realidad y en un contexto que facilitan su significación metafórica:

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 rosaeda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso.⁶⁷

A nuestro parecer, el más suntuoso encuentro amoroso de amantes bajo un árbol-cobertor, en este caso un espléndido rosal, escrito en toda la literatura española, quizá se halle en una novelita caballeresca del siglo XVI titulada *Libro del rey Canamor*, que no me puedo permitir citar por extenso a pesar de su extremada belleza. Es un texto soberbio, precioso, con el final gozoso de los amantes, y que aquí viene como anillo al dedo: «Y desde que Exceleonesa las [se refiere a las criadas] vio bien arredradas, entró con Turián so el rosal, y allí hizo Turián todo su contento con la

⁶⁵ C. Alvar, «Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de *belle Aeliz*», *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, 1986, pp. 21-49 (p. 26).

⁶⁶ C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa* (1985), núm. 163, p. 348.

⁶⁷ *Más allá de las neblinas de noviembre* (2001), p. 138. De modo que lo simbólico –como el mismo crítico británico ha puesto de manifiesto en más de una ocasión– se sustenta en una realidad y en un contexto que facilitan su significación metafórica (p. e., p.137).

infanta y fue el amor doblado a ambos a dos; y fallóla acabada donzella y el cuerpo muy aderezado».⁶⁸

Situados ya de lleno en el *excursus* que hemos propuesto, resultará pertinente que dediquemos a continuación varias líneas a una digresión iconográfica para enriquecer lo que estamos exponiendo. Lo cierto es que no sólo tenemos los testimonios literarios del medievo y de los siglos XVI y XVII con las canciones populares que se nos han conservado, de donde proceden las muestras textuales transcritas; contamos también con innumerables documentos gráficos conservados en los códices medievales, sobre todo ilustraciones de miniaturas representando cuadros de amor en que, en la mayoría de los casos, los amantes se encuentran debajo de unos árboles. Son escenas galantes, algunas en la máxima intimidad de la comunicación amorosa. No pocos de estos árboles, esquemáticamente pergeñados por el miniaturista, están florecidos. Y como una buena parte de la literatura occidental se ocupa del amor en sus múltiples facetas –de la teoría y definición más complejas a las realizaciones más explícitas– las escenas «so el árbol» son numerosas.

Baste una ojeada a uno de los estudios relativamente reciente, pero ya clásico, del mundo de los trovadores y de la *fin' amor* para encontrar en sus ilustraciones sobradas muestras que confirman lo que estamos diciendo. Me refiero al bellissimo libro de René Nelli, *Trovadores y troveros*.⁶⁹ Veamos algunos casos: la tapa de un espejo del siglo XIV se exorna con una talla de una escena galante en dos momentos consecutivos; en el primero el amante suplica a la amada, y en el segundo él ha pasado a las caricias, y todo bajo unos árboles, mientras por encima de ellos, en un balcón, unos músicos los acompañan con sus melodías.⁷⁰ En unas ilustraciones del manuscrito de *Nouviaux dis amoureux* de Guillaume de Machaut, se reproduce un encuentro de amor cortés ante los ojos de la reina de Amor, y los dos enamorados están sentados al pie de un árbol verde.⁷¹ Una pareja conversa amorosamente en un jardín, a la sombra de unos árboles, en una ilustración de un manuscrito del *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris y Jean de Meun.⁷² Las citas de amor de la *Chastelaine de Vergi*

⁶⁸ *Libro del rey Canamor*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, 2 vols., Madrid, Turner («Biblioteca Castro»), 1995 (Capítulo XXXVIII, «De cómo Turián y la hija del emperador se ovieron en uno, por sutil industria de Turián en la huerta del emperador», pp. 93-96).

⁶⁹ Cito por la ed. española de Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1987, trad. Esteve Serra y Jordi Quingles i Fontcuberta.

⁷⁰ Museo de Cluny, ilustración núm. 42, R. Nelli, *Trovadores y troveros* (1987), p. 48.

⁷¹ Ms. fr. del s. XIV, de la BN de París (*ibidem*, ilustración núm. 78, p. 87).

⁷² Museo Condé de Chantilly (*ibidem*, ilustración núm. 90, p. 100).

se celebran en un jardín con frondosos árboles que aseguran la discreción de los encuentros, según una preciosa letra capital miniada de un manuscrito francés del Trecentos.⁷³

Del riquísimo *Codex Manesse*, uno de los más bellos del medievo, de la primera mitad del siglo XIV, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, se pueden destacar varias escenas de encuentros felices a la sombra de los árboles: en una, el caballero, un cazador (¿ha logrado ya la pieza que más perseguía?), descansa recostado sobre el regazo de la dama que lo acaricia dulcemente (por supuesto, el árbol está florecido); en otra, también al abrigo de ramas y flores, dos amantes se obsequian; en la última que quiero recordar, un clérigo, a cubierto de las ramas de un árbol florido, hace la corte a su amiga.⁷⁴

Hay, como se ve, muchos árboles (con frecuencia cargados de flores) en todas estas ilustraciones medievales, y no es nada extraño porque el árbol, lleno de connotaciones eróticas en la cultura occidental, manifiesta su potencialidad más fecunda cuando está en flor. Como en esta cultura, desde los textos mitológicos grecorromanos, se ha desarrollado la metáfora en la que el árbol es a la vez árbol y mujer, cuando está florido viene a reflejar el deseo de la mujer de establecer relaciones amorosas que la lleven a dar frutos. No es nada sorprendente, pues, que en numerosos textos de lírica tradicional europea, así como en poemas narrativos y *romans*, en cuyos versos se entremezclan vegetación y sexualidad, la actitud y comportamiento de los amantes tengan como prioridad la preservación y continuación de la vida.⁷⁵

No cabe la menor duda de que el motivo de los amantes a cubierto de los árboles estaba pero que muy bien divulgado en el pasado, y su significación erótico-amorosa no se le escapaba a ningún lector, por analfabeto que fuera. Todos sabían que el hecho de que los amantes se hallaran *debajo de* un árbol era el anuncio, el prelude inexcusable de la seducción amorosa: la sombra de los árboles era un lugar idóneo para el encuentro amoroso. Así se expresaba Maritornes:

⁷³ Ms. francés del s. XIV, de la BN de París (*ibidem*, ilustración núm. 99, p. 115).

⁷⁴ Son las ilustraciones núms. 115, 125 y 128, en *Trovadores y troveros*.

⁷⁵ Cfr. Roberta Ann Quince, «"Por las ramas": dos alegorías en las *Primeras canciones* de García Lorca», en *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid, A. Machado Libros, 2000, pp. 68-71. La autora se autoriza con S. Reckert, *Lyra minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, Londres, King's College, 1970.

Y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas [de los libros de caballerías], que son muy lindas, y más cuando cuentan que está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda.⁷⁶

El motivo en la canción de la tradición moderna (otro *excursus*)

Bien, ¿qué ha pasado en la tradición moderna? El motivo con buena parte de su carga simbólica, ha superado, como en otros casos, las fronteras de la tradición antigua hasta llegar a nuestros días, y aunque con menos vigor permanece en la poesía contemporánea.⁷⁷ De este modo, se oyen canciones en las que los sujetos líricos se encuentran protegidos al pie de las copas de algunos árboles; pero ahora, en estos tiempos de la tradición moderna, al olivo se añaden el limón y el naranjo como árboles preferidos para estas situaciones relacionadas directamente con el amor,⁷⁸ y tanto en la literatura popular como en la culta estos cítricos y sus frutos tienen una muy marcada connotación erótica.⁷⁹ Estos versos son de un canto de boda conservado en Tetuán donde la muchacha casadera espera la llegada inminente del novio:

Debajo del limón
dormía la niña
y sus pies en el agua fría.
Su amor por aí vendría...⁸⁰

⁷⁶ *Quijote* I, xxxii, p. 370. Cito por la ed. dirigida por Francisco Rico, 2 vols., Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998. La libidinosa Maritornes sabía muy bien lo que hacían los caballeros y las damas a la sombra de los árboles, ni más ni menos que lo que siempre se ha hecho y se ha cantado con la formulilla que estamos viendo. Esta canción se oye en tierras canarias: «A tu padre lo vi yo / debajo de una higuera, / estaba con tu madrastra / esquilando las ovejas» (Manuel Bravo, *Cantares de candil*, [Las Palmas de Gran Canarias, Cíclope Editores, 2007], p. 118).

⁷⁷ No me referiré en este apartado a los textos europeos de los tiempos modernos que desarrollan el motivo, a pesar de que son tan numerosos como los hispanos. Una sola muestra, muy alejada por cierto de nuestras fronteras; con relativa frecuencia las baladas húngaras tradicionales comienzan con la escena de una doncella, como la bella Iлона de tantos poemas, bajo un árbol, preferentemente el manzano: «La manzana es dulce; / la sombra del manzano, agradable. // A su sombra está sentada / Márton, la bella Iлона» (versión de *La muchacha que fue conducida al cielo* de Diószeg, Moldavia, vv. 2-3, en Óscar Abenojar, *La balada húngara y el romancero español: hacia un estudio comparativo de la baladística paneuropea*, tesis doctoral no publicada, dirigida por J. M. Pedrosa y presentada en la Universidad de Alcalá, 30 de noviembre de 2007, p. 145).

⁷⁸ Esto no quiere decir que en la lírica popular antigua no se dieran encuentros entre amantes o celebraciones amorosas a la sombra de un naranjo, árbol que tiene, en los textos conservados del pasado, el mismo valor erótico que en la tradición moderna. Esta es una muestra de lo que decimos tomada del *Cancionero musical de Palacio*: «Las mis penas, madre, / d'amores son. // Salid, mi señora, / de so'l naranjale, / que sois tan hermosa: / quemarvos á ell aire. // D'amores son» (Frenk, *NC*, 591), en cuyos versos la presencia del aire, con toda su carga simbólica de lo masculino, acentúa su valor erótico.

⁷⁹ Véase D. Devoto, «Naranja y limón», en *Textos y contextos* (1974), pp. 415-458.

⁸⁰ Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, CSIC, 1971, núm. XVI A, p. 240. Se conoce una versión del siglo XVIII («De baso del limón la ninya»), publicada por Samuel G. Armistead

Por tierras santanderinas se canta todavía esta bella coplita, testimonio moderno de situaciones de siempre:

Sentados a la sombra
de un verde limón
había dos amantes
en conversación.⁸¹

Las muestras de situaciones bien parecidas en las que el amante que a cubierto por las ramas de «un verde limón» busca la soledad para sumergirse en sus cuitas amorosas se hallan también en la canción hispánica de tierras americanas, este es un texto de México:

Al pie de un verde limón
puse a madurar un higo.
¿Qué dice tu corazón,
se queda o se va conmigo?
¿Qué, no te da compasión
de verme a tus pies rendido?⁸²

Lo mismo que este otro, que puede ejemplificar el caso de desamor para el que se sirve la canción de la misma formulilla inicial:

Debajo de un verde limón
corre el agua un poco fría;
le he dado mi corazón
a quien no lo merecía.⁸³

Naturalmente otros árboles son asimismo los encubridores de amantes en las canciones modernas hispanas, publicadas ya en las primeras colecciones de los tiempos modernos. Este es un ejemplo de la segunda mitad del siglo XIX recogido por Rodríguez Marín:

y Joseph H. Silverman, «El cancionero judeo-español de Marruecos en el siglo XVIII (*incipits* de los Ben-çûr)», *NRFH*, 22 (1973), pp. 280-290, núm. 2.

⁸¹ Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Santander, Diputación Provincial, 1980 (2ª ed.), II, núm. 81.

⁸² En Rosa Virginia Sánchez García, «Hacia una tipología del son en México», *Acta Poética*, 26 (1 y 2, 2005), pp. 399-424 (p. 403).

⁸³ El texto se halla en el *Cancionero folklórico de México*, II, 3670 a, y lo tomo de M. Frenk, «Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas», en A. González (ed.), *La copla en México* (2007), pp. 151-164, con este comentario: «Los símbolos se van encadenando: así, el agua corriente puede ser fría, señal de desamor; si además se combina con un “limón verde”, que connota desamor y esterilidad, ya adivinamos lo que nos dirá la segunda parte de la copla» (p. 162).

A la vera de un sauce,
Junto a una fuente,
Suspiraba un amante
Por verse ausente.
Y así decía:
—¿Cuándo volveré a verte,
Bien de mi vida?⁸⁴

No es nada extraño que también abunden las muestras de canciones en las que se repite la imagen del amante a la sombra del olivo, como en tantos textos de la tradición antigua hispana. Ésta acompaña a una danza de San Leonardo en la comarca de Los Cameros sorianos:

Al verde, al verde,
al verde retamar,
pulidito andar.
Mi amante duerme
a la sombra de aquel olivar,
pulidito andar.⁸⁵

Cito a continuación un cantarcillo conservado en el repertorio granadino actual, que arranca con el inicio en cliché que ya conocemos:

Debajo de los laureles
tiene mi niña la cama;
sale el sol y la despierta,
sale la luna y la llama.⁸⁶

La formulilla de comienzo está suficientemente documentada en el rico cancionero flamenco, del que quiero dar asimismo un ejemplo:

Debajo de este arbolito
me veo llorando,
si no me quieres, compañera mía,
moriré rabiando.⁸⁷

Por citar algún ejemplo hispanoamericano, aquí va una copla de la tradición moderna argentina:

⁸⁴ *Cantos populares españoles* (1981), III, núm. 3582.

⁸⁵ Tomo el texto de Javier Asensio García, Helena Ortiz Viana y Fernando Jalón Jadraque, «Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio, 2007), núm. 18, p. 15.

⁸⁶ M. L. Escribano Pueo, y otros, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad de Granada (Grupo de Investigación «Sociolingüística Infantil Andaluza»), 1994, p. 51, núm. 61.

⁸⁷ J. A. Fernández Bañuls y J. M. Pérez Orozco, *La poesía flamenca, lírica en andaluz*, (2004), p. 176.

Debajo de un palo santo,
aquí me pongo a cantar,
¡pobre mi china,
no la hagan llorar!⁸⁸

Y ésta procede del cancionero mexicano, para que no quede duda de que cualquier árbol sirve para las citas de los amantes:

Debajo de un cocotero
te dije que te esperaba;
creí que tenías vergüenza,
y veo que no tienes nada.⁸⁹

Naturalmente, en el cancionero portugués (y brasileño) nos encontramos asimismo con muestras de este motivo tan extendido:

Namorei uma velha,
debaixo de uma ramada;
até os cachos se riam
dos beijos qu'a velha dava.⁹⁰

Cuando Federico García Lorca –es tiempo ya de que volvamos a él– escribe su poema *La Lola* está recreando, con absoluta consciencia de todo el valor simbólico y de la larga tradición que lo sustenta, el motivo centenario de la muchacha *bajo el naranjo en flor*:

Bajo el naranjo lava
pañales de algodón.
Tiene verdes los ojos
y violeta la voz.
¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!⁹¹

⁸⁸ Tomado de B. Garza Cuarón, «Los clichés iniciales en la lírica popular» (1992), p. 513.

⁸⁹ M. Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México* (1975), II, núm. 4232. Un simple repaso por este espléndido repertorio mexicano nos dejará abundantes muestras de estas canciones con el motivo que estamos analizando: «Al pie de un verde mezquite», I, 860; «Al pie de un verde brasil», I, 946; «Al pie de una verde palma», I, 1176; «Al pie de un verde mastuerzo», I, 1545b; «Al pie de un verde pirul», I, 1985, etc.

⁹⁰ En Carlos Nogueira, *Cancioneiro popular de Baião*, Baião, Cooperativa Cultural de Baião-Fonte do Mel, 2002, núm. 1975.

⁹¹ *Poema del cante jondo* (1921), en *Obras completas* (1964), p. 317.

De so los árboles a debajo de la hoja de la lechuga. O del simbolismo de la realidad a la realidad fantástica de lo absurdo

No sería nada extraño que cuando Lorca oyó por primera vez en El Fargue la canción de *Las tres hojas*, su entusiasmo, comunicado de inmediato a Manuel de Falla –según he dejado dicho más arriba– en buena parte se debiera a que entendió que las imágenes y el simbolismo de esas coplas populares estaban en la órbita del de las viejas canciones medievales y de los Siglos de Oro en las que amantes, solos o acompañados –lo acabamos de ver– se refugian bajo los árboles, al tiempo que en esas cancioncitas, como en otras de la tradición hispánica, se crea un ambiente de fantasía y de irrealidad, un microcosmos en cierto modo mágico, ilógico e imposible –¡un amante enfermo debajo de la hoja del perejil!–, que suponía un campo abonado por donde la poesía de su tiempo empezaba a transitar, encaminándose sin forzar mucho las cosas hacia las nuevas maneras poéticas del surrealismo. En esas coplas de la canción popular oída en el pueblecito granadino el joven poeta de Fuentevaqueros intuyó que se encerraba una imagen enigmática, imposible como realidad, que sólo era explicable (si fuera necesario) desde códigos establecidos por el surrealismo.

Con toda la finura crítica que tenía, García Lorca captó, a buen seguro, que estas canciones populares presentaban en sus versos algunos elementos que por las décadas de 1920 y 1930 tanto apreciaron los poetas españoles, acogidos entonces a la moda poética que les llegaba de Francia: me refiero en especial al esfuerzo de lograr en el poema una mayor limpidez semántica, con la eliminación de lo superfluo y de los grumos conceptuales, y al uso moderado del automatismo combinado con la presencia equilibrada de imágenes y metáforas atrevidas.⁹² Y es que la lírica popular de la tradición hispana contenía ya, desde mucho tiempo atrás, algunos de los elementos, ingredientes y técnicas que, por aquellas fechas, extendía como una novedad el movimiento poético dirigido por André Breton y ejemplificado, sobre todo, en la obra de Louis Aragon.

Curiosamente la tradición y la revolución que suponía el surrealismo se daban la mano en algunas de estas coplitas populares con las que tanto disfrutaron esos escritores, en especial Rafael Alberti y, claro es, el propio Federico García Lorca.⁹³

⁹² Véase Vittorio Bodini, *Poetas surrealistas españoles*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets Editores, 1982, y José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1976, pp. 29 y 38.

⁹³ Véase Alejandro A. González Terriza, «Surrealismo, folclore y poesía del 27», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 39-40 (2006), pp. 113-133.

Ambos –como otros poetas de aquella generación– aprovechan esta consolidada, y a la vez misteriosa, corriente de poesía vertiéndola en no pocas de sus canciones; se afanan en la recuperación de la ingenuidad y espontaneidad de estos cantares, al tiempo que se sienten cautivados por sus audaces metáforas y sus imágenes ingeniosas con las que se creaban cuadros de fantasía y ambiente de irrealidad vigentes mucho antes de que el surrealismo, como tal movimiento, se fijara en Europa y los pusiera de moda. La literatura española, en especial la lírica popular, está abierta a lo mágico e irracional, y en sus versos se hallan, en efecto, sorprendentes metáforas e imágenes imposibles. «El pueblo ama el disparate salado y chispeante –escribía Carlos Bousoño–, aunque carezca de sentido, y por eso las situaciones que en su lírica presenta, suelen ser imprevistas o ya imposibles y verdaderamente visionarias».⁹⁴

De una conferencia que Alberti pronunció en Berlín, en 1932, sobre «La poesía popular en la lírica española contemporánea», me interesa destacar este párrafo que apoya de lleno lo que estamos diciendo:

Algún tiempo después, volvió a caer sobre unos cuantos poetas otro nuevo mote: el de surrealistas [...] Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España –si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo– existía ya desde mucho antes de que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido.⁹⁵

Lo que se dice en los versos de la canción de *Las tres hojas* que tanto gustó a Federico, sólo se entiende –si es que tuviera que «entenderse»– desde lo ilógico, desde lo imposible.⁹⁶ Es un mundo un tanto absurdo, incomprensible, pero de un gran atractivo justamente por la fuerza mágica de la «realidad» fantástica que desprenden sus imágenes expuestas con los mínimos recursos. De la realidad cotidiana, apegada a

⁹⁴ Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968, p. 204.

⁹⁵ En *Prosas encontradas (1924-1942)*, ed. Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, pp. 97-98. Traslado la cita de J. M. Capote, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda* (1976), p. 47, y también la recoge A. A. González Terriza, «Surrealismo, folclore y poesía del 27» (2006), p. 117. Este sugerente trabajo de González Terriza me sirve de referencia y guía para lo que expongo en las páginas de este apartado.

⁹⁶ Escribe María Cruz García de Enterría: «Señalado por la retórica antigua, lo imposible (*adynata*, en griego, como en el texto aristotélico de la *Poética*), se confunde muchas veces con lo maravilloso (*mirabilia*, en latín), con lo inverosímil; y los textos retóricos indicaban también su relación con los enigmas.» («Los *impossibilia* y la lírica popular», en Carlos Alvar y otros (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del [III] Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá (28-30, Octubre, 1998), Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 509-517 (p. 510)

lo inmediato verificable –hortalizas y plantas tan comunes y tan populares en toda la Península como la lechuga, el perejil, la verbena (o el culantro), y situaciones tan frecuentes como la enfermedad del novio y la intranquilidad de la muchacha, todo ello sustentado en un motivo simbólico muy consolidado en las letras hispanas desde la Edad Media, «los amantes bajo los árboles»– se ha pasado a la «magia cotidiana», por emplear palabras del propio André Breton.⁹⁷ En esos versos la palabra poética se dirige a la figuración de lo ilógico, no a la razón de lo lógico. Aunque no es, desde luego, una novedad exclusiva de la lírica popular de ahora, pues también amantes de tiempos pasados aparecen dormidos bajo arbustos imposibles para la razón lógica, pero aceptables para el absurdo irracional, no exento de valor simbólico; son situaciones tan irreales como la de nuestro enamorado de *Las tres hojas*. Así ocurre en una coplita conservada en el llamado *Cancionero sevillano de Nueva York*, de la segunda mitad del siglo XVI, y en otros manuscritos y colecciones de la época, en cuyos versos el amigo duerme profundamente nada menos que bajo un «cardo corredor»:

Adurmióse mi lindo amor,
siendo del sueño vencido,
y quedóseme adormido
debaxo de vn cardo corredor.⁹⁸

Quizá por lo insólito –y lo incómodo– de la escena la muchacha, en una de las glosas, exclama extrañada: «Nunca tal sueño se vio, / tan trabajoso y pesado». No cabe duda alguna de que todo esto hay que leerlo en clave erótica, pero no deja de tratarse de una situación «literalmente» absurda.⁹⁹

De todas formas, el mundo maravilloso y la realidad imposible que levantan algunas canciones populares de hoy se encontraban ya en los tiempos del Medievo tomando cuerpo, con un gran poder de difusión, en distintas manifestaciones de la cultura de entonces (bajorrelieves de capiteles, ilustraciones de códices miniados,

⁹⁷ *Magia cotidiana*, Madrid, Fundamentos, 1989.

⁹⁸ *Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. M. Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, núm. 557, p. 325. Se lee en *Autoridades* (s. v.): «*Cardo*. Planta o legumbre mui conocida, que nace freqüentemente en los campos, y se cultiva en las huertas. [...] *Cardo corredor*. El pequeño que echa un tallo en alto, de que salen otros, formando una copa como arbolillo frondoso, y en cada uno echa un botón, que arroja una flor azul, la qual con las púas que tiene al rededor parece una estrella». Para otras versiones véase Frenk, *NC*, 2308.

⁹⁹ Véase P. Alzieu y otros, *Poesía erótica* (1984), núm. 87, pp. 158-161. Estamos de acuerdo de que existe el sentido erótico de la canción, pero no por ello deja de ser una situación extraña e irracional, y justamente –a nuestro entender– este absurdo es lo que facilita el sentido erótico del texto.

poemas épico-caballerescos, tablas de pinturas, etc.) que daban color a una buena parte de la existencia diaria de las gentes con disparatadas fantasías en las que se reinventaba la vida, lanzando el vuelo hacia dominios que alejaba a los hombres de la prosaica y muchas veces miserable existencia de todos los días.¹⁰⁰ En aquellos siglos, como ha escrito Jacques Le Goff, «lo maravilloso compensa la trivialidad y la regularidad cotidianas».¹⁰¹

Es ese mundo fantasioso que viene de muy lejos, tan sin sentido desde el pensamiento lógico pero tan repleto de sensaciones, de la canción popular, sobre todo de la canción infantil (y del cuento), que transita a veces por los mismos espacios que la poesía surrealista, lo que entusiasmó a Lorca, lo que entusiasmaba a los poetas de su grupo. Su afición por la canción popular es de todos conocida y él mismo la había expresado con absoluta claridad en aquella preciosa conferencia sobre «Las nanas infantiles», que pronunció en La Habana, en 1930:

En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces. Mientras una catedral permanece anclada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al sople de la melodía.¹⁰²

Federico iba una y otra vez al venero de esta poesía popular en la que hallaba la plasmación –desde luego hay que reconocer que en dosis mínimas– de ese mundo casi visionario y mágico, de canciones antiguas como la de la «Pájara pinta», tan divulgada por toda la geografía lírica peninsular y varias veces recogida en sus obras:

Estando la pájara pinta
sentadita en el verde limón...
con el pico movía la hoja,
con la cola movía la flor.
¡Ay! ¡Ay!
¿Cuándo veré a mi amor?¹⁰³

¹⁰⁰ Cfr. M. Frenk, *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*, Discurso de ingreso en la Academia Mexicana, México, UNAM, 1994, p. 26.

¹⁰¹ «Lo maravilloso en el Occidente medieval», en su libro *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 9-24 (cita, p. 14).

¹⁰² En F. García Lorca, *Obras completas* (1964), pp. 91-108 (p. 92).

¹⁰³ *Los títeres de cachiporra*, en *Obras completas* (1964), cuadro VI, pp. 762 y 766. Lorca sintió un gran atractivo por esta cancioncita popular que recuerda en otras obras suyas: «Noche», *Poemas*

Eso cuando no recreaba el viejo tema de «el mundo al revés», que documentado ya en las letras clásicas continúa activo en las canciones infantiles de ahora en las que los pequeños transmisores disfrutan luciendo la habilidad para invertir el orden natural en las retahílas que entablan jugando a los contrarios, en largas enumeraciones de imposibles en las que levantan un mundo rebosante de fantasías.¹⁰⁴ Escribe Lorca:

Los borriquitos están volando.
Sus sombras van por los tejados.
Los peces vienen de paseo
Con bastones y sombreros.
El director de la música
Se enamoró de la luna.
¿Dónde estarán desde ayer
Las tres niñas del marqués?
¡Pisa la raya de la rayuela!
¡Coge la flor de su cabeza! [...] ¹⁰⁵

El poemita recrea una «enumeración de imposibles» (*adynata, impossibilia*), de origen muy antiguo en la poesía europea y que es el principio básico del tópico de «el mundo al revés».¹⁰⁶ Ninguna diferencia con tantas canciones populares de la España de sus años, y de antes, como esta copla –una muestra entre muchas– que se oye todavía en Canarias:

Allá arriba en aquel morro
hay un ratón con camisa,
un perro bailando un tango
y un gato muerto de risa.¹⁰⁷

O esta otra que se oye entre el repertorio de canciones de columpio en el Ajarafé sevillano, también con una enumeración disparatada y surrealista, como la canaria:

suelos, y Mariana Pineda, *estampa II*, esc. III (*Obras completas*, 1964, pp. 604 y 826, respectivamente).

¹⁰⁴ Véase Ana Pelegrín, *La flor de la maravilla (juegos, recreos y retahílas)*, Madrid, Fundación Germán Ruipérez, 1996, pp. 88-89. Para el desarrollo del tema en el mundo clásico, véase E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1955), pp. 143-149.

¹⁰⁵ *Canciones tontas del niño y su madre. Apéndice de canciones (1920-1925)*, en *Canciones y Primeras canciones*, ed. Piero Menarini, Madrid, Espasa Calpe, 1986, p. 290.

¹⁰⁶ Véase Ernest R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1955, p. 144.

¹⁰⁷ M. Bravo, *Cantares de candil*, [Las Palmas de Gran Canarias, Cíclopes Editores, 2007], p. 114.

Allá arribita, arribita,
hay un pollo con viruela,
otro con sarampión
y otro con dolor de muelas.¹⁰⁸

De siempre las transformaciones que se encuentran en la poesía folclórica, de modo especial en las canciones infantiles, han fascinado a los lectores, a los receptores, y no digamos a los lectores-poetas, que han encontrado en esos versos populares fuentes de inspiración, pues de ellos han tomado imágenes recreadas en sus poemas. Y estas canciones se oyen fácilmente en nuestros días –como se oyeron en los suyos– por todos los rincones de la geografía de la lírica popular hispánica.¹⁰⁹ En cierto modo, estas canciones forman parte del gran apartado de las conocidas como «disparatadas», si entendemos el *disparate* como la composición poética basada en el absurdo y en la quiebra continua del sentido lógico. *Disparate* se denominó –y se denomina– en España a un viejo género, bien acogido desde principios de los tiempos modernos en la tradición occidental, cuya poesía se caracteriza por dar cabida a lo absurdo e irracional transgrediendo los modelos literarios canónicos, deleitándose en el *sin sentido*. Resume Margit Frenk:

El *disparate* español, que parece haber surgido con Juan del Encina, floreció en el siglo XVI, y tuvo varias modalidades: la descripción de una «serie infinita de disparatados objetos» puestos en venta o enumerados en un testamento; la enumeración caótica de perogrulladas; la narración de sucesos fabulosos, como de «mundo al revés», que muchas veces, con un *vi, vide...*, el narrador afirma haber visto él mismo, etcétera. Varias de esas modalidades sobrevivieron en el folklore hispánico.¹¹⁰

Las muestras en la canción de la tradición moderna son numerosas. Arcadio de Larrea recogió de una chiquilla sevillana, en la misión que realizó entre 1948-1949, esta cancioncita que como tantas del repertorio infantil tiene sus puntas de disparate

¹⁰⁸ José P. López Sánchez, José Pedro, *Las coplas de bamba. Fiesta y canción* [Bollullos de la Mitación, SODEMI, 2003], núm. 36.

¹⁰⁹ Puede consultarse reunido (aunque incompleto) el repertorio lorquiano de poesía infantil en Tadea Fuentes, *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

¹¹⁰ M. Frenk, *Charla de pájaros* (1994), pp. 27-28. En efecto, Juan del Encina da varios ejemplos en su repertorio lírico, y más adelante, a lo largo de los Siglos de Oro, se encuentran no pocas muestras de dispartes entre los versos de entremeses y difundidos en pliegos de cordel. Véase Blanca Perrián, *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979. Reúne un interesante repertorio de esta clase de canciones J. M. Pedrosa, «Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*», *Dicenda*, 14 (1996), pp. 215-233.

(podemos decir ahora, con visos surrealistas), y desde luego ofrece un mundo de fantasías:

En la calle hay una piedra
y en la piedra un tomate
y en el tomate un espejo
y en el espejo un amante.

Esta otra cancioncita del cancionero folclórico mexicano se sitúa en la órbita de las coplas que forman *Las tres hojas*; en sus versos un amante se esconde nada menos que debajo de un tulipán:

Debajo de un tulipán
dejé mi amor escondido;
cállate, no digas nada,
que siempre me voy contigo.¹¹¹

A principios de la década de 1940, Schindler dio a conocer esta otra canción seriada que repite la misma estructura e idénticos esquemas compositivos que la que estamos analizando, en la que de igual modo se deja entrever el aire de irrealidad que encontró tan amplia acogida y gran desarrollo en los poemas del movimiento surrealista:

Debajo de la pompa
de tu camisa
pasaré yo el invierno
muerto de risa.

Debajo de la pompa
de tus enaguas
pasaré yo el invierno
aunque nevara.

Debajo de la pompa
de tu refajo
pasaré yo el invierno
y el mes de marzo.

Debajo de la pompa
de tu mandil
pasaré yo el invierno
y el mes de abril.¹¹²

¹¹¹ M. Frenk y otros, *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985, I, núm. 1754.

¹¹² Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal* (1941), p. 8. Hay nueva ed. castellana, *Música y poesía popular de España y Portugal*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1991.

Por otro lado, la canción popular había ensayado con todo éxito, mucho antes que determinados movimientos de la poesía lírica contemporánea, el automatismo de la forma a través de la rima que conducía el poema al mundo del «azar objetivo», que es uno de los conceptos clave del discurso bretoniano y está íntimamente relacionado con ella. La palabra que nuclea la estrofa hace aflorar, inevitablemente, el otro término que la configura; en las coplas que conforman la canción que estudiamos: verbena/pena, lechuga/calentura, perejil/no puedo ir. La rima forma los enlaces profundos de términos que la lógica de lo habitual repugna por extraños, los pone en consonancia, los hace rimar.¹¹³ Y este enlace, tan inesperado por lo absurdo, sitúa la canción en el mundo de lo mágico y maravilloso.

Puede que me equivoque, pero me parece que no ando muy descaminado al asegurar que Federico –no sé si de modo consciente o simplemente porque había dejado que su subconsciente campara a sus anchas con absoluta libertad–, cuando escribió algunos de sus poemas surrealistas, para varios arquetipos y más de una de las imágenes y metáforas que hallamos en sus versos tomó de la canción popular sus fuentes de inspiración. En estos poemas Lorca mostró, por decirlo con palabras de Vittorio Bodini, «su capacidad de verificación inmediata del sentimiento poético en el sentimiento popular, en las raíces de la tierra y de la sangre».¹¹⁴ Y esto creo que es lo que ocurre en algunos de los poemas del *Romancero gitano*, compuesto entre 1924 y 1927, y publicado en 1928. Se lee en *Reyerta*:

En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.¹¹⁵

¿No hay en estos versos algo de «disparate buerlesco», que recuerda algunas cancioncitas hispanas antiguas como esta seguidilla de finales del XVI,

Arribica, arribica
de un verde sauze
luchaba la niña
con su adorante
(Frenk, *NC*, 2380)?¹¹⁶

¹¹³ Véase A. A. González Terriza, «Surrealismo, folclore y poesía del 27» (2006), pp. 131-132.

¹¹⁴ *Poetas surrealistas españoles* (1982), p. 67.

¹¹⁵ En *Romancero gitano*, cito por *Obras completas* (1964), p. 429.

No sé si Lorca conocía este texto, pero su imagen imposible, disparatada, está muy en la línea de lo que a estos poetas contemporáneos les entusiasmaba como camino abierto al surrealismo de moda. Lo mismo que en *Vals de las ramas*, de *Poeta en Nueva York*, obra ya decididamente surrealista. El poema es representativo de la etapa final del libro; superados ya tanto vacío y tanta muerte, sus versos se abren tímidamente a la felicidad posible, y entonces, recuperadas la espontaneidad e ingenuidad que hallaba en las canciones populares, presenta un mundo de imágenes menos violentas, de metáforas más comprensibles dentro del marco contextual del ambiente de fantasía. En su configuración han encontrado un hueco los motivos, la concepción absurda de la realidad fantásticamente imaginada de algunas canciones populares, como la de *Las tres hojas* que oyó en El Fargue:

Cayó una hoja
y dos
y tres.
Por la luna nadaba un pez.
El agua duerme una hora
y el mar blanco duerme cien.
La dama
estaba muerta en la rama.
La monja
canta dentro de la toronja.
La niña
iba por el pino a la piña [...] ¹¹⁷

Ni más ni menos: aunando motivos tradicionales y tan bien asentados en la cultura y la poesía del Medievo y de comienzos de los tiempos modernos –por un lado, los amantes bajo los árboles y, por otro, la ausencia del amigo por enfermedad–, con imágenes irreales, imposibles e ilógicas, impregnadas de simbolismo amoroso, esta canción popular de *Las tres hojas* descubre al lector situaciones imposibles, absurdas, con enfermos de amor a cubierto de diferentes plantas de los huertos peninsulares. En realidad, los ha trasladado a los espacios de la fantasía, que tanto maravillan a los niños y a la gente sencilla, pero también a los poetas, sobre todo a

¹¹⁶ Al enumerar las correspondencias en el folclore actual, Margit Frenk señala que es este un comienzo de coplas muchas veces disparatadas, y da referencias de ejemplos en los cancioneros de Madrid y de otras zonas de la América hispana. Véase M. C. García de Enterría, «Los *impossibilia* y la lírica popular» (2001), cit., p. 514, que remite a Blanca Perrián, «Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)», *Anthropos* 166-167, número dedicado a *Literatura Popular. Conceptos, argumentos y temas* (1995), pp. 71-76.

¹¹⁷ En *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, ed. de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1981, p. 285, con la variante «Cayó una rama» (v. 1) en *Obras completas* (1964), pp. 528-529.

aquellos para los que la poesía era precisamente un estado de *infancia sostenida* como pensaba Juan Ramón Jiménez, y fue el caso de Federico.

Estas coplas que forman la canción popular moderna de *Las tres hojas*, lo mismo que las antiguas que deslumbraron al poeta de Fuentevaqueros, para decirlo con las palabras de la profesora García de Enterría,

Hablan de un arte espontáneo, de una «retórica menor», que busca también la sorpresa, la maravilla provocada por la imagen imposible [...] en la expresión lírica de unos sentimientos que brotan de esos núcleos de concentración de energía que son, según Jung, los arquetipos. De la huella de éstos nacerán imágenes provistas de una carga energética importante que conectan con nuestro propio inconsciente cuando las leemos y despiertan nuestra emoción, nuestros sentimientos, nuestras intuiciones.¹¹⁸

Final. Un poeta embelesado con la poesía popular

Este repaso, algo demorado por cierto, de la pervivencia en nuestros días de estas coplas que tanto gustaron a Federico Gracia Lorca, y que, a buen seguro, con su prestigio de poeta tan querido y tan leído siempre –en comparación con otros, claro– ayudó a mantener en la tradición, nos conduce a unas conclusiones que queremos exponer con brevedad: es incuestionable –y además, por si hiciera falta, tenemos el testimonio de su hermana Isabel– que el texto publicado en la *Colección de canciones populares antiguas* lo aprendió Lorca directamente de los transmisores granadinos de su tiempo y tal cual lo difundió él mismo, primero cantándolo y luego por medio de la imprenta. Quizá –y esto no es nada más que una simple suposición– con alguna variante léxica de escasísima importancia, pero nos parece poco probable que oyera otra coplita más con la variante de distinta planta (por ejemplo, el culantro), pues no hay razón para que no la incluyera, y desde luego, de haber sido así, la canción entonces no llevaría al publicarse el titulillo de *Las tres hojas*, en el supuesto, claro es, de que el epígrafe sea suyo.

Es una canción popular sin más, con los elementos configuradores y estilísticos propios de esta clase de poemitas populares: empleo de la seguidilla en serie basándose en la estructura paralelística, inicios en cliché, organización binaria de las estrofas, uso de una sintaxis sencillísima y sin complicaciones léxicas de ninguna clase, referencia a una flora muy popular y bien conocida (hemos documentado limón,

¹¹⁸ «Los *impossibilia* y la lírica popular» (2001), p. 510 (la referencia a Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995).

verbena, lechuga, perejil, culantro), desarrollo de un tema de largo abolengo en la lírica peninsular (la ausencia del amigo por enfermedad, que está resguardado a la sombra de unos árboles, en este caso de unas plantas).

Todos éstos son elementos que ponen de manifiesto de qué modo se ha logrado la continuidad, a lo largo de los siglos, de las viejas canciones hispanas en la tradición moderna, a pesar de la existencia incontrovertible de las dos «escuelas poéticas populares» que se suceden en el tiempo. Qué razón tiene Margit Frenk cuando escribe que «Hay continuidades más patentes, bien conocidas por lo demás: la perduración del paralelismo, la parcial conservación de la métrica irregular [...], la permanencia de temas, motivos, símbolos».¹¹⁹

El repertorio de la tradición más reciente nos confirma que «las coplas paralelísticas suelen ir en parejas, pero a veces se continúa el juego y la serie se compone de tres o cuatro».¹²⁰ Incluso puede ocurrir –y así es con cierta frecuencia– que se cante una estrofa sola, sin más, desapareciendo entonces –es obvio– todo recuerdo del sistema paralelístico seriado en que se mantenía la canción en la tradición. Sistema configurativo que, en la actualización moderna, se enriquece no pocas veces con el uso de estribillos como hemos ejemplificado en versiones procedentes de la tradición andaluza actual, en la que, también con cierta frecuencia, se difunde la canción a través del flamenco. Una vez más se pone de manifiesto que baile y cante se dan la mano en la actualización de muchas canciones como en los inicios y desarrollo de la canción paralelística.

Federico García Lorca con su obra dignificó la poesía popular. No solo cantando estas cancioncillas y romances que eran conocidos por sus contemporáneos en la Granada de sus primeros años, sino –y esto es lo más significativo de su poesía– transformando el notable material poético que le llegaba de la tradición. Asimiló, en muchos de sus poemas –me refiero de modo especial a sus primeros libros– los ritmos y formas externas, los recursos retóricos y de estilo, conservó una buena parte de su vocabulario y mantuvo el espíritu, la ingenuidad y la frescura que animan estas canciones del pasado.¹²¹ Pero, además, a medida que las nuevas corrientes poéticas procedentes de más allá de los Pirineos se iban aclimatando en la Península y algunos

¹¹⁹ «Permanencia folclórica de una arcaica forma poética» (1982), en *PPH*, 2006, pp. 147-155, (p. 148).

¹²⁰ M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular* (1976), p. 77.

¹²¹ Véanse, entre otros trabajos, C. Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca* (1967), pp. 67-98, y D. Devoto, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», *Filología*, Buenos Aires, 2 (1950), pp. 292-341.

de los escritores españoles las aceptaron como suyas, junto a varios de sus compañeros de generación encontró en coplas de la poesía popular las muestras primeras de cómo un mundo ilógico, absurdo y onírico había logrado su formulación lírica en la canción del pueblo, sobre todo en la canción infantil. Y por eso varios de los poemas de sus últimos libros ofrecen al lector la influencia y las huellas de estas coplitas populares que se habían situado, *avant la lettre*, en la órbita del surrealismo.

Al poeta granadino le atrajo, de modo irresistible, lo absurdo de las situaciones y lo disparatado del mundo lírico popular, lo ilógico de la canción infantil. «Debajo de la hoja / de la lechuga / está mi amante malo», ¿cómo entender estos versos si no es aceptando su vinculación a motivos tradicionales, su vago valor simbólico, pero a un tiempo su ilógico sentido literal propio de la canción popular, sobre todo infantil? «En García Lorca –escribe Margit Frenk– las reminiscencias de la antigua lírica de tipo popular aparecen entreveradas con los ecos, más abundantes, de la canción popular actual, sobre todo de la infantil».¹²² El folclore le proporcionó, primero, las bases de un estilo personal que lo ha singularizado entre los poetas de su tiempo, y, luego, le facilitó el camino para adentrarse por el surrealismo procedente de Francia.

¹²² *Entre folclore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1971, p. 46.