

LAS IMÁGENES POPULARES EN CANCIONEROS MUSICALES

Alan Deyermond
Queen Mary and Westfield College
y *University of California Irvine*

1. Introducción

La presencia de la lírica de tipo tradicional en los cancioneros musicales, los libros de vihuela, y otros textos parecidos fue demostrada hace muchos años por Margit Frenk, y sus investigaciones resultaron en el magnífico *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*¹. Una consecuencia del éxito del *Corpus* es una creencia bastante difundida de que los cancioneros musicales suelen incluir un porcentaje alto de dicha lírica, pero un artículo reciente de Frenk demuestra lo erróneo que es la creencia: insiste en que el *Cancionero musical de Palacio* es atípico en las muchas poesías de tipo tradicional que recoge, y en que los otros cancioneros musicales —aunque sí son fuentes importantes para nuestro conocimiento de la tradición— recogen un porcentaje mucho más reducido². Mi propósito en esta ponencia es el de estudiar el empleo de las imágenes populares —es decir, las que son características de la lírica de tipo tradicional y que se encuentran mucho menos en la lírica culta— en ocho cancioneros musicales de la época 1470-1530 (si pensamos no en la cronología de los cancioneros sino en la de las canciones, la época es, desde luego, mucho más larga). Se trata de tres cancioneros castellanos (*Colombina*, *Palacio* y *Uppsala*), tres ingleses (*Ritson*, *Fayrfax* y *Henry VIII*) y dos multilingües (*Montecassino* y *Segovia*). Cinco de los cancioneros son manuscritos, y uno es impreso. Su cronología es:

h. 1470-1520	<i>Ritson's Manuscript</i>
h. 1480	<i>Chansonnier de Montecassino</i>
h. 1495	<i>Cancionero musical de la Colombina</i>
h. 1500	<i>Fayrfax Manuscript</i>

¹ *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987). Esperamos con mucha ilusión la salida del *Nuevo corpus*.

² "Sobre los cantares populares del *Cancionero musical de Palacio*", *Anuario de Letras* 35 (1997) pp. 215-235, p. 215.

h. 1500-06	<i>Cancionero musical de la Catedral de Segovia</i>
h. 1505-16	<i>Cancionero musical de Palacio</i>
h. 1515	<i>Henry VIII's Manuscript</i>
h. 1520-30	<i>Cancionero de Uppsala</i>

No se trata de una división exacta entre castellanos, ingleses y multilingües: casi todos los cancioneros musicales son multilingües hasta cierto punto, pero en tres la gran mayoría de las poesías son en castellano, y en otras tres en inglés (*Fayrfax* es totalmente en inglés). Debo advertir que en mi investigación he tomado en cuenta todas las canciones, no sólo las castellanas, aunque en *Palacio* sólo la primera mitad, para no distorsionar.

2. *Los cancioneros*

Ritson's Manuscript es un códice facticio cuyo elemento más antiguo es de 1470; hay frecuentes adiciones y revisiones que nos llevan hasta 1520; tiene 20 canciones, y a diferencia de los otros códices ingleses no proviene de la corte, sino de un ambiente eclesiástico de provincia³.

El *Chansonnier de Montecassino*, recopilado hacia 1480, tuvo 144 canciones (de las cuales 17 se han perdido), compuestas entre 1430 y 1480⁴. Hay 54 canciones sagradas en latín; las vernáculas son francesas (35 + 2 perdidas), italianas (29 + 7), castellanas (8 + 8) y una catalana. Las imágenes son casi todas de tipo cortesano: "O pellegrino, o luce, o clara stella, / o sole, spechio in qui mia vita jace" (núm. 14, vv. 1-2), "a la fin cativo creo / de quedar de tu señorío" (Diego de Castilla, núm. 16, vv. 9-10), "ou lac de dueil en pleurs noyer l'envoye" (97.5).

El *Cancionero musical de la Colombina* (h. 1495) tiene 90 canciones, más 7 piezas musicales sin texto. La gran mayoría, 74, son castellanas, pero hay 13 en latín, dos en francés y una en castellano y latín⁵. Diez de las canciones me parecen populares, pero para Margit Frenk, que conoce estas cosas más que nadie, hay tres más que se pueden considerar populares. Las populares se concentran en la segunda mitad del códice.

El *Fayrfax Manuscript* (h. 1500) tiene 49 canciones, todas inglesas⁶. Su contemporáneo, el *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, probablemente recopilado hacia 1500-1506 (algo más tarde de lo que se solía creer), tiene 201 canciones: unas 60 en latín y 30 a 40 en castellano, en francés y en neerlandés, con un poco de italiano⁷. La gran mayoría de los textos neerlandeses se han perdido; los existentes son cortesanos, pero los *incipit* de los perdidos indican mucha más variedad (que incluye buen número de canciones obscenas).

³ Ed. John Stevens, en *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, 2ª ed. (Cambridge: UP, 1979) pp. 338-350 (1ª ed. 1961). Adviértase que en lo que sigue doy tan sólo las referencias bibliográficas esenciales; en las ediciones citadas se encontrarán referencias a otras ediciones, estudios, etcétera.

⁴ *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, ed. Isabel Pope & Masakata Kanazawa (Oxford: Clarendon Press, 1978).

⁵ *Cancionero musical de la Colombina (siglo xv)*, ed. Miguel Querol Gavaldá, Monumentos de la Música Española 33 (Barcelona: CSIC, 1971). *El cancionero del siglo XV, c.1360-1520*, ed. Brian Dutton con Jineen Krogstad (Salamanca: Universidad de Salamanca & Biblioteca Española del Siglo xv, 1990-91) V, pp. 288-301.

⁶ Ed. John Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, pp. 351-385.

⁷ *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, ed. Víctor de Lama de la Cruz (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994).

El *Cancionero musical de Palacio* representa siete redacciones, la primera hacia de 1505 y la última de hacia 1516⁸. Hay 458 canciones conservadas, y 90 más se han perdido. Según Frenk (1997: 215n2), 115 de ellas son populares. Hay algunas canciones italianas, latinas, etcétera, pero la gran mayoría son castellanas.

Henry VIII's Manuscript (h. 1515) tiene 109 piezas, de las cuales 36 son únicamente musicales, sin texto⁹. De las 73 canciones, ocho son francesas, dos neerlandesas y hay alguna que otra en latín e inglés; todas las demás son inglesas.

El *Cancionero de Uppsala* es, a diferencia de los otros, un cancionero musical impreso¹⁰. Tiene 48 canciones castellanas, cuatro catalanas y dos portuguesas. Media docena de las castellanas (núms. 5, 14, 18, 26, 27 y 50) son de tipo tradicional, pero escasean las imágenes típicas de la tradición popular. Hay muchas canciones religiosas, y bastantes de pastores o serranas (a veces las dos categorías coinciden, como en el teatro de Juan del Encina). En su fecha de publicación *Uppsala* coincide con *Lazarillo de Tormes*, y se parecen también en que recogen textos tradicionales (canciones en aquella, cuentos folclóricos en éste). La fecha de publicación da, sin embargo, una impresión equivocada de la época en la cual el cancionero fue recopilado (tal vez lo mismo se pueda decir del *Lazarillo*), ya que parece que sus canciones se recogieron en Valencia entre 1520 y 1530.

Antes de hablar de las imágenes, conviene decir un poco más de los cancioneros ingleses, que me parecen ser poco conocidos en España. Sus canciones son principalmente cortesanas y/o religiosas, pero hay varias que parecen ser de la tradición popular (por ejemplo, *Ritson* núm. 3, una canción de seducción). Comentaré luego su empleo de imágenes de tipo tradicional, pero hay que advertir ahora que estos tres cancioneros tienen gran interés para los investigadores de la poesía cancioneril castellana. Por ejemplo, la imagen conceptista de

O Jhesu, graunt of thi benigne
That thi fyve wellis plentuous of fusion,
Callid thi fyve wondes by computacion,
May washe us all from surfettes reprovable¹¹.

o el empleo de términos jurídicos en:

Into witness of which thyng
Myn owne seale therto I hyng;
And, man, for the more sykyrnesse,
The wounde in my harte the seale it is,
Iyveyn upon the mownte of Calvary,
The grete daye of mannys mercy.
(*Fayrfax*, núm. 48, vv. 34-39)

⁸ José Romeu Figueras, *La música en la corte de los Reyes Católicos, IV: Cancionero musical de Palacio*, IIIA & B, Monumentos de la Música Española, 14.1-2 (Barcelona: CSIC, 1965). No he visto todavía la nueva edición realizada por Joaquín González Cuenca.

⁹ Hay dos ediciones de John Stevens, *Music at the Court of Henry VIII*, 2ª ed. (London: Stainer and Bell, para el Musica Britannica Trust), y *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, pp. 386-425.

¹⁰ *Cancionero de Uppsala*, ed. Rafael Mitjana & Leopoldo Querol Rosso (Madrid: Instituto de España, 1980).

¹¹ *Fayrfax*, núm. 34, vv. 35-38. Compárese lo que dice Keith Whinnom en "El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román", *RFE* 46 (1963) pp. 263-285, y "The Supposed Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse", *Symposium* 17 (1963) pp. 268-291.

o la analogía a las palabras de Calisto a Melibea (“el que quiere comer el ave [...]”):

Walke forth your way, ye cost me nought;
Now I have found that I have sought,
The best chepe flessch that evyr I bought.
(*Fayrfax*, núm. 41, vv. 22-24)

o *Henry VIII's Manuscript*, núm. 31, que recuerda algunas *pastorelas* gallego-portuguesas (aunque no se dice que la doncella es pastora), o el núm. 41 del mismo cancionero, que recuerda las primeras páginas de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro:

The knyght knockett at the castell gate;
The lady mervelyd who was therat. [...]
The portres was a lady bryght;
Strangenes that lady hyght.
She asked hym what was his name;
He said, “Desyre, your man, madame.”
She said, “Desyre, what do ye here?”
He said, “Madame, as your prisoner.” (vv.5-14)

3. *Las imágenes*

Hace veinte años me puse a investigar las imágenes de una *cantiga de amigo* de Pero Meogo:

“Digades, filha, mia filha velida:
por que tardaste na fontana fria?” [...]
“Tardei, mia madre, na fontana fria;
cervos do monte a áuga volviam.
Os amores hei.” [...]
“Mentir, mia filha! Mentir por amigo!
Nuncá vi cervo que volvess'o rio.”
“Os amores hei.”¹²

Mi investigación se enfocó pronto en la búsqueda de analogías para las imágenes repetidas de esta *cantiga*: fuente, ciervo, río¹³. Encontré muchas analogías en bastantes lenguas (ya que desconocía la mayoría de las lenguas, tuve que apoyarme en traducciones). Llegué a la conclusión de que hay en muchas tradiciones literarias —escritas y orales— un núcleo de imágenes de fuerzas elementales, sean animales (caballo, ciervo, toro), sean viento o agua (mar, río, fuente) u otros fenómenos naturales (relámpago). Además, estas imágenes, que se encuentran casi siempre en poesía de voz femenina, representan la pasión sexual. Muy a menudo es la pasión sexual masculina, pero no siempre: en la *cantiga de amigo* de Meendinho, las “ondas grandes do mar” que amenazan a la joven en la isla de San Simón y la hacen creer que “morrerei fremosa no alto mar” representan su propia pasión amorosa, igual que el relámpago en una poesía fragmentaria de Safo: “como el relámpago hiere el roble, el amor sacude mi corazón.”

¹² Stephen Reckert & Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, 3ª ed., Documenta Poética 3 (Lisboa: Assírio & Alvim, 1996) p. 122. Modifico ligeramente la puntuación y la separación de palabras.

¹³ “Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric”, *Romance Philology* 33 (1979-80) pp. 265-283.

Diez años más tarde decidí buscar imágenes de este tipo en la lírica latina de la Edad Media, y descubrí que, aunque casi no existen en la mayoría de los manuscritos poéticos, se encuentran con bastante frecuencia en las *Canciones de Cambridge* y en los versos de Regensburg¹⁴. Y son precisamente estas dos colecciones poéticas en las cuales Peter Dronke y otros críticos ven indicios de autoría femenina.

Huelga decir que hay problemas en la interpretación de estas imágenes, y que se discute mucho la cuestión de la voz femenina en poemas que o son anónimos o llevan en los manuscritos los nombres de poetas masculinos. Varios de los medievalistas que comentaron esta cuestión en la primera mitad del siglo XX —por ejemplo, F. J. E. Raby y Silvio Pellegrini— descartaron con cierta arbitrariedad la hipótesis de autoría femenina¹⁵. Ahora hay una tendencia crítica feminista que, partiendo de una base ideológica muy distinta de la de Raby y Pellegrini, llega a una conclusión parecida. Niega que estas imágenes surjan de una auténtica tradición oral de mujeres, sosteniendo en cambio que se trata de una poesía meramente mimética —que las *cantigas de amigo* paralelísticas, las jarchas, etcétera reflejan el egoísmo del poeta masculino, que quiere que la mujer le vea como ciervo o viento potente, irresistible. Esta hipótesis se formula de manera razonable en un artículo de Ana Paula Ferreira sobre las *cantigas de amigo*, de manera menos razonable en un artículo de Mary Jane Kelley sobre las jarchas, y de manera muy exagerada en los estudios de Janice Wright sobre las *cantigas de amigo*¹⁶. Es hipótesis interesante, y hasta cierto punto lógica, pero hay una dificultad que me parece insuperable: muchas tradiciones orales de voz femenina en el siglo XX (por ejemplo, las recogidas por Ruth Finnegan en su magnífica colección de *Oral Poetry*) tienen a menudo imágenes de fuerzas elementales que simbolizan la pasión sexual¹⁷. Se trata, pues, de una tradición oral femenina muy difundida y muy antigua¹⁸.

Vuelvo a los cancioneros musicales. En ellos he buscado tres clases de imagen (la división entre las categorías no puede ser exacta, desde luego):

- A. La imagen popular, en una poesía de tipo tradicional o, a veces, en una poesía cortesana.

¹⁴ “Traditional Images and Motifs in the Medieval Latin Lyric”, *Romance Philology* 43 (1989-90) pp. 5-28.

¹⁵ Las palabras de Raby son notorias: “we can hardly surrender ourselves so far to the emotion of the poem as to believe that it is the work of a learned maiden who looked from her window at the Spring and could not forget her care” (*A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* (Oxford: Clarendon Press, 1934) I, p. 305).

¹⁶ Ana Paula Ferreira, “Telling Woman What She Wants: The *Cantigas de amigo*”, *Portuguese Studies* 9 (1993) pp. 23-38. Mary Jane Kelley, “Virgins Misconceived: Poetic Voice in the Mozarabic *Kharjas*”, *La Corónica* 19.2 (primavera 1991) pp 1-23. Janice Wright, “Nature and the ‘Amiga’ in the Galician Portuguese *Cantigas de amigo*”, en *La Chispa '89: Selected Proceedings, the Tenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, Tulane University, New Orleans, 1989*, ed. Gilbert Paolini (New Orleans: Tulane University) pp. 345-355, y “The Galician-Portuguese *Cantigas de amigo*: A Feminist Re-Reading”, tesis doctoral (University of Missouri), *Dissertation Abstracts International*, 55A (1994-95): 3839.

¹⁷ *The Penguin Book of Oral Poetry*, ed. Ruth Finnegan (London: Allen Lane, 1978). Véase también su *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, 2ª ed. (Bloomington: Indiana University Press, 1992; 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1977).

¹⁸ Su antigüedad se revela en el estudio de Elvira Gangutía Elícegui, “Poesía griega ‘de amigo’ y poesía arábigo-española”, *Emérita* 40 (1972) pp. 329-396.

- B. La imagen que parece estar a medio camino entre la popular y la culta: es decir, una imagen popular parcialmente transformada en culta, cortesana; o una imagen culta interpretada de una manera que parece deber algo a la tradición popular.
- C. La imagen que a primera vista coincide con la popular (viento, río, mar) pero que en efecto es totalmente culta, creación no de la aldea sino de la corte.

4. Imágenes elementales

4.1. Viento

Las mis penas, madre,
d'amores son.

Salid, mi señora,
de so'l naranjale,
que sois tan hermosa
quemarvos á ell aire (*Palacio*, núm. 59).

“Aire” aquí significa viento. Es imagen de la categoría A, auténticamente popular; y es algo misteriosa en la relación que establece entre el naranjal y el sol (merece un estudio aparte)¹⁹. Muy distintos son otros vientos, que pertenecen a la categoría B:

Mais pour me faire desplaisir
vent de nuye contre moy vente [...] (*Montecassino*, 114.5-6),

donde es el hombre el que habla de su desesperanza amorosa; o a la C:

Thus ever y fynde
My lover unkynde,
Turnyng as the wynde. (*Ritson*, 10.41-43)

She doth not waver as the wynde,
Nor for no new me chaunge doth she (*Henry VIII*, 29.9-10),

donde el viento no simboliza la pasión sino la inestabilidad, la contrariedad.

4.2. Lluvia

En la famosísima canción, *Palacio* 114 (“Y soñava yo, mi madre, / dos horas antes del día, / que me florecía la rosa, / el {vino/pino} so ell agua frida”) José Romeu Figueras lee “el vino” no como sustantivo sino como pronombre más verbo, interpretando el último verso como “vino el amado bajo la lluvia fría”. Si tiene razón, tenemos analogía interesantísima para la poesía comentada por Margit Frenk, “Ábreme, casada, por tu fe; / llueve menudico y mojomé” (*Corpus*, núm. 341)²⁰. En contraste notable, hay la canción inglesa que tal vez celebre el nacimiento de Arthur, el malogrado hijo primogénito de Henry VIII:

Renewde of God for our consolacion
By dropys of grace that on them down doth rayn;
Through whose swete showris now sprong ther is ayen
A rose most riall with levis fressh of hew (*Fayrfax*, 8.3-6).

¹⁹ Para las imágenes de viento, véase el trabajo de Aviva Garribba en estas mismas *Actas*.

²⁰ La lección correcta del verso 4 y la interpretación de la poesía son muy discutidas, y un estudio adecuado no cabría dentro de la ponencia actual.

4.3. Agua “...”

De nuevo, *Palacio* 114, si aceptamos la imagen del vino tinto de la pasión bajo la superficie del agua fría de la virginidad, imagen exactamente paralela a la de “me florecía la rosa”. En otras canciones de *Palacio*, el agua tiene valor simbólico distinto:

Mano a mano, los dos amores,
mano a mano.
El galán y la galana
ambos vuelven ell agua clara,
mano a mano (65).

(compárese “cervos do monte a águia volviam”), y una versión del romance de *Fontefrida*, “Si el agua clara fallo, / turbia la bebo yo” (142.19-20), donde “bebo”, en vez del “bebía” de otras versiones, dificulta la interpretación.

4.4. Fuente

De nuevo, *Fontefrida*: “Fonte frida, fonte frida, / fonte frida i con amor” (142.1-2). También:

Tres moricas muy loçanas
de muy lindo continente,
van por agua a la fuente
más lindas que toledanas (*Palacio*, 25.14-17),

que nos recuerda inevitablemente a las tres morillas de Jaén. Ir por agua a la fuente es, en este caso, el equivalente simbólico de ir a coger olivas.

Otra canción de *Palacio* tiene una fuente de tipo muy distinto: “¡O fuente de piedad! / ¡O paraíso en la tierra [...]!” (55.8-9), fuente tan culta como la de *Montecassino* 102, donde dice Nuestra Señora: “O tres piteulx de tout espoir fontaine / Pere du filz dont suis mere exploree”.

4.4. Baño, lavar

Desde la perspectiva masculina:

Si te vas a bañar, Juanilla,
dime a cuáles baños vas.
Si te entiendes d'yr callando,
los gemidos que yré dando,
de mí compasión abrás.
Dime a cuáles baños vas (*Uppsala*, 31).

Y desde la femenina: “A los baños dell amor / sola m'iré, / y en ellos me bañaré” (*Palacio*, 149.1-3), que hace explícito el erotismo del baño (¿en la fuente? ¿en el río?), pero que luego se transforma: “A los baños de tristura / sola m'iré, / y en ellos me bañaré” (8-10). En estos versos estamos muy cerca del lago simbólico de la lírica culta: “ou lac de dueil en pleurs noyer l'envoye” (*Montecassino*, 97.5) o “For yet Y am all drowned in the lake / Of sorfull joye and paynfull pleasaunce” (*Ritson*, 2.7-8).

El acto, igualmente simbólico, de lavar las camisas —tan conocido en las *cantigas de amigo*— se combina de manera muy interesante, en *Uppsala* 28, con el tema de la

joven, solita y triste, mirando el mar (tema que retomará Góngora en “La más bella niña de nuestro lugar”):

Vi los barcos, madre,
vilos y no me valen.

Madre, tres moçuelas
no de aquesta villa
en agua corriente
lavan sus camisas.
Sus camisas, madre,
vilas y no me valen.

El acto ritual de preparación erótica de las tres chicas “no de aquesta villa” subraya la soledad, la tristeza, de la que mira los barcos para ver a su amante y no le encuentra²¹.

4.6. *Río*

Palacio 162 nos da una impresión compleja y muy evocadora:

No tienen vado mis males.
¿Qué haré,
que pasar no los podré?

Crece tanto la tormenta
de mis tristes pensamientos
que con sobra de tormentos
mayor mal se m'acrecienta [...]

Van tan altos mis amores,
que ningún remedio veo;
no s'atreve mi deseo
a pasar tales dolores.
Yo, cercado de temores. (vv. 1-15).

Una imagen, la de la tormenta, se une con su referente por una *traductio*. Otra imagen es implícita: se menciona el vado inexistente, pero no el río que simboliza “mis males”, mientras que en el último verso citado nos acercamos a la de la isla de San Simón, de Meendinho²². En estos versos tenemos la imagen popular modificada de manera culta, pero sin perder su fuerza original.

4.7. *Mar*

Acabamos de ver la imagen tradicional del mar como amenazador, como causa de tristeza. Hay en los cancioneros musicales varios ejemplos del mar como imagen culta, imagen del amor frustrado:

Dedans la mer de longue actente
en la valée de desir
Amours m'ont fait dresser ma tente
pour aller au por de plaisir (*Montecassino*, 114.1-4).

²¹ Véanse la comunicación de Leonor Fernández y, para Góngora, Bruce W. Wardropper, “La más bella niña”, *Studies in Philology* 63 (1966) pp. 661-676. Para analogías, véase Deyermond “Traditional Images...”, pp. 22-24.

²² Para analogías, véase Deyermond “Traditional Images...”, p. 20.

(imagen utilizada poco después en las palabras de Calisto a Melibea en el auto 14, “Nadando por este fuego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto [...]?” y, un siglo más tarde, por John Donne: “Whoever loves, if he do not propose / The right true end of love, he's one that goes / To sea for nothing but to make him sick”)²³. También hay casos del mar como imagen de la tristeza:

Tierra i cielos se quexavan,
y el sol triste se escondía,
y el mar sañoso bramando
sus hondas turbias bolví,
quando el redentor del mundo
en la cruz puesto moría (*Palacio*, 97.1-6).

My wofull hart in paynfull weryness,
Which hath byn long plonyng with thought unseyne,
Full lyk to drowne in wavis of dystres [...] (*Fayrfax*, 5.1-3).

Los animales, en cambio, no se encuentran en nuestros ocho cancioneros musicales como fuerzas elementales, sino que funcionan simbólicamente de otras maneras.

4.8. Caballo

“I am no hakney for your rode”, dice la mujer de *Fayrfax* 41.11, rechazando a su seductor.

4.9. Caza del ciervo (y de pájaros).

Encontramos esta imagen en registro serio (“Corrino multi cani ad una cazia”, *Montecassino*, 140.1) y con *double entendre* (“Sore this dere strykyn ys, / And yet she bledes no whytt; / [...] And arrow in hir haunche she hent, / [...] Now the construccyon of the same - / What do you mene or thynk?”, *Henry VIII*, 35.5-6, 23 & 27-28). En todo caso, se trata de la caza de amor (que no es sólo —en palabras de Dámaso Alonso— de altanería, sino de otros tipos también, como demuestran un capítulo de Edith Randam Rogers y el libro de Marcelle Thiébaux)²⁴.

5. Imágenes de la agricultura

5.1. Arar / sembrar

No queda mucha duda en cuanto al servicio proporcionado a “nuestr’ama” en una canción de Juan del Encina recogida en *Segovia*:

Yo labrava su labrança
y de sol a sol arava,
yo sembrava, yo segava
¡soncas! por le dar holgança.

²³ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza, 1969) pp. 190-191. John Donne, *Elegy 18*, vv. 1-3.

²⁴ Edith Randam Rogers, *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, *Studies in Romance Languages* 22 (Lexington: University Press of Kentucky, 1980), cap. 2. Marcelle Thiébaux, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).

Mas pues de mi tribulança
no ha dolor,
no quiero tener amor (184.25-31).

5.2. *Molino / molinero / pan*

Tampoco es difícil entender lo que ofrece a las vecinas el hombre que criba la harina en *Montecassino* 133:

Jo so stamegnatore,
et si fo bona farina.
E stamegno a tucte l'ore,
de sera e de matina.
S'e'nulla vicina
che voglia stamegnare? (133.4-9).

Más enigmático, pero no insoluble, es el atractivo del abad en “Fija, ¿Quiéreste casar?”:

“¿Por qué quieres el abad?”
“Porque no siembra y á pan.” (*Colombina*, 66.15-16)²⁵

6. *Otras imágenes vegetales*

6.1. *Árbol*

Quien tan árbol pone
razón es que llore.
Quien tan árbol pone
fuera de tu casa,
bien tiene que llore
toda la semana (*Palacio*, 187.1-6).

Es “el árbol del amor o de mayo, que ya había tratado Diego Hurtado de Mendoza”, según Romeu Figueras (p. 339). Más feliz es la visión del árbol en *Fayrfax* 42, donde las hojas van a esconder la unión de los amantes:

Who shall have my fayre lady?
Who but I, Who but I, Who but I,
Undir the levys grene? (1-3)

— recuérdese la muchacha que va de romería y termina “So ell encina, madre”²⁶.

²⁵ No sé si es significativo en este contexto el nombre de una calle andaluza, Horno del Abad (espero que no, ya que dos alumnas mías se alojaron allí un trimestre entero). En el habla de los jóvenes mejicanos de hoy, “Voy a comprarme pan” significa “Voy a buscarme una chica” (información de Axayácatl Campos García Rojas).

²⁶ Véase Mariana Maserá, “‘Yo me iva, mi madre / a la romería’: Eroticism and Religion in Medieval Hispanic Traditional Pilgrimage Songs”, en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford & Alan Deyermund, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, en prensa).

6.2. Rosa

La rosa más conocida de los cancioneros musicales es la de *Palacio* 114, que ya hemos visto en el contexto del agua: la joven, sufriendo del insomnio del amor, dice que soñó “dos horas antes del día / que me florecía la rosa”. En estos versos, a diferencia del que sigue, no hay dificultad de lectura ni de interpretación: la rosa que está a punto de florecer es la sexualidad de la muchacha, sexualidad que está a punto de realizarse.

En *Uppsala* 44, “Yo me soy la morenica”, la rosa es bíblica:

Soy la sin espina rosa
que Salomón canta y glosa:
‘Nigra sum sed formosa’,
y por mí se cantará (7-10).

— mezcla ambivalente del tema de la morena, estudiado por Bruce W. Wardropper, Margit Frenk y Mariana Masera, con la *rosa sine spina* que es uno de los epítetos tradicionales de la Virgen (como *stella maris*), pero que tiene su origen en las canciones eróticas hebreas que confluyen en el Cantar de los Cantares²⁷.

Hay en cambio rosas que no tienen nada que ver con la sexualidad: “the soveren sede of this rosis twayn / [...] A rose most riall with levis fressh of hew” (*Fayrfax*, 8.2 & 6).

6.3. Otras flores

Son muy frecuentes en los cancioneros musicales, sean imágenes populares: “Alta estava la peña, / nace la malva en ella” (*Uppsala* 19), “¿Con qué la lavaré, la flor de mi cara?” (*Uppsala* 29) y “que no poso en rramo verde / ni en árbol que tenga flor” (*Palacio* 142), sean más bien cultas:

Entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comiencen a bien servir (*Palacio*, 76.3-6).

Todos se passan en flores,
mis amores. (*Uppsala* 12)

Me levay un domatin
matineta davant l'alba
per andar a un giardin
por collir la cirofrada (*Montecassino*, 127.4-7)

sean totalmente cultas:

My blossum bryght ys gone,
Takyn away from me bycause of hevynes (*Ritson*, 14.5-6)

donde significa la pérdida de la amada, no de la virginidad.

²⁷ Wardropper, “The Color Problem in Traditional Spanish Poetry”, *Modern Language Notes* 75 (1960) pp. 415-421; Frenk, *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, The Kate Elder Lecture, 4 (London: Dept of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1993); Masera. “Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song”, tesis doctoral (Univ. of London, Queen Mary and Westfield College, 1995).

6.4. Fruta

Sí parece que hay pérdida de la virginidad en *Palacio* 24, “Tres morillas me enamoran”: “yvan a coger olivas [...] yvan a coger mançanas” (ya hemos notado la equivalencia simbólica en *Palacio* 25: “Tres moricas muy loçanas [...] van por agua a la fuente”).

Es más difícil de interpretar los limones de *Uppsala* 29 y las naranjas implícitas en *Palacio* 59, frutas comentadas magníficamente por Stephen Reckert²⁸:

Lávanse las casadas
con agua de limones.
Lávome yo, cuitada,
con penas y dolores (29.5-8).

Las mis penas, madre,
D'amores son.
Salid, mi señora,
de so'l naranjale,
que sois tan hermosa
quemarvos á ell aire (59).

Finalmente, comentaré una imagen que no tiene que ver con las fuerzas elementales ni con otros aspectos de la naturaleza: se trata de la casa.

7. Puerta

Now have ye leyde me un the flore,
Butte hadde Y wyste when ye began,
By Criste, Y wolde have schytte the dore! (*Ritson*, 3.22-24).

Son los versos climáticos (si me perdonan la palabra) de un diálogo que nos retrata el progreso de una seducción, tal vez una violación. El editor del cancionero, John Stevens, dice que “neither the division of the dialogue nor its precise interpretation is clear” (1979: 340); si hubiera dedicado un poco de su tiempo a la lectura de la lírica tradicional hispánica, habría experimentado menos dificultad en la interpretación. Compárese:

Ninguno cierre las puertas
si amor viene a llamar,
que no le á de aprovechar (*Palacio*, 167.1-3).

Más complejo es *Palacio* 66: “e al tiempo más peligroso / cerró las puertas ventura” (3-4), lo que sugiere la casa de la Fortuna, pero la canción continúa:

Las puertas del galardón,
por do salen beneficios,
ni se abren por servicios
ni se cierran por razón. (5-8)

²⁸ *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

— “galardón”, desde luego, evoca la retórica del amor cortés.

No es necesario decir más de esta imagen, ya que el simbolismo de la puerta ha ido estupidamente explicado en un libro reciente de Louise O. Vasvári²⁹.

8. Conclusión

Se necesitan pocas palabras para terminar. Primero, hay que pensar en la relación entre el empleo popular y el empleo culto de la imagen de, por, ejemplo, el viento o el mar. Hay fuentes clásicas, fuentes bíblicas, tradiciones orales, que confluyen y se influyen mutuamente, para dar resultados muy complejos, muy variados. No hay fronteras rígidas, no hay calles de sentido único. Segundo, esta ponencia ha demostrado otra vez más que la interpretación de estas y otras imágenes depende del conocimiento y de la valoración de sus varios contextos. Tomo prestadas las palabras de Thomas R. Hart, en su nuevo libro sobre las *cantigas* gallego-portuguesas:

The ancient rhetoricians developed two main strategies for dealing with passages that are difficult to interpret or that may be interpreted in more than one way. One of these is to establish the historical context, the situation that led to the writing of the text, for example the person or persons to whom it is addressed or the author's purpose in writing it, in short its *circumstantiae* [...]. The other main type of hermeneutical contextualization compares the words of the text to those of other more or less similar texts. In *De inventione* Cicero advocates determining the meaning of a text by reference to the writer's other works; in *De doctrina christiana* Augustine extends this method to the whole text of Scripture, since all of it has been inspired by God [...]. Both types of contextualization try to establish the meaning of a text by placing it in a larger context, either that of the writer's life or that of other works of the same kind³⁰.

El contexto es casi todo. Sin él, ¿cómo habría reaccionado después de tanta lectura de imágenes de molinos, panaderas, etcétera, cuando anteayer una colega tan guapa como erudita me preguntó en la comida, “Alan, ¿quieres más pan?” Sin el contexto, ¿cómo habría reaccionado cuando, al llegar a la residencia de profesores con una maleta pesada, oí la voz de otra colega, igualmente guapa, igualmente erudita: “Alan, ¿quieres que te abra yo la puerta?”³¹.

²⁹ *The Heterotextual Body of the “Mora morilla”*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 12 (Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999).

³⁰ “*En maneira de proençal*”: *The Medieval Galician-Portuguese Lyric*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 14 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1998).

³¹ Agradezco a la Prof.^a Margit Frenk el haberme proporcionado varios trabajos de difícil acceso.