

“LOS MONTES DE OLIVA”: EL ENCUENTRO DE LA CANCIÓN LÍRICA CON EL ROMANCE EN *DON BUESO*

Pedro M. Piñero

Universidad de Sevilla y Fundación Machado

Uno de los rasgos diferenciadores del romancero de Andalucía, como hemos expuesto en otro lugar, es la tendencia a la reducción de la fábula. “La reducción condensa el poema —decíamos entonces— y despoja a sus secuencias de referencias circunstanciales que retarden el desarrollo de la fábula, presentando una historia atemporal en la que se ha perdido el carácter localista, o ha pasado a muy segundo plano, para resaltar lo arquetípico, con lo que se potencia una más larga vida del romance y una mayor eficacia de sus mensajes”¹. Por esta reducción se lleva el romance —escribíamos—, a la uniformidad de versiones con la configuración, en muchos temas, de un solo tipo que se difunde, de modo uniforme, por estas tierras meridionales, porque los textos más reducidos y aligerados de lo accesorio dificultan el desarrollo de variantes significativas, al tiempo que se hacen más resistentes al paso de los años, por no decir de los siglos. Algunos de estos temas tipo andaluces han conseguido tal popularidad que se han convertido en sus versiones vulgata y, rebasando las fronteras regionales, se han extendido con fuerza por zonas del centro y norte de España, e incluso, en algunos casos, más allá de los límites peninsulares.

Muchas veces —como había expuesto don Ramón— en estas versiones sureñas reducidas disminuía la calidad poética que se hallaba en las otras muchas de las demás zonas romancísticas hispánicas, pero esto no es siempre así. Es más, podía ocurrir lo contrario: que la reducción conllevara el adensamiento poético de determinados textos, como hemos podido demostrar en algunos casos². Y en cierto modo esto es lo que

¹ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, “El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, ed. de Pedro M. Piñero et alii (Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989) pp. 463-477 (la cita en p. 469).

² Véase, a este respecto, Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, “El romance de *La serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur”, *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica. 6 Arcadía. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada* (1987), pp. 399-418, y “*Bernal Francés*.”

ocurre, pienso, en la versión vulgata de *Don Bueso*. En este momento no me voy a detener en demostrarlo, sino sólo en verificar cómo en esta versión andaluza vulgata, probablemente más que en cualquier otra de la tradición moderna, los motivos procedentes de la canción lírica popular han llegado a tal extremo, se dan en tal cantidad y aparecen tan destacados en la reducción de secuencias y economía discursiva, que puede decirse que el entramado configurativo del discurso narrativo se basa en gran medida en estos motivos consolidados en la lírica popular. La crítica ya ha reparado en una buena parte de ellos, pero quedan algunos aspectos sobre los que los estudiosos han pasado sin apenas detenerse, con lo que se ha silenciado algunos valores simbólicos de determinados motivos líricos que bien pudieran hacernos cambiar nuestra interpretación última del romance, o enriquecerla abriéndola a otras. Antes de seguir, he aquí una muestra de versión vulgata, tan igual a tantas otras que se oyen por Andalucía, y que recogimos en Constantina (Sevilla)³:

- La tarde de los torneos pasé por la morería
 2 y había una mora lavando al pie de una fuente fría.
 Yo le dije: —Mora bella.— Yo le dije: —Mora linda,
 4 deja beber mi caballo agua fresca y cristalina.—
 — Caballero, no soy mora, que soy en España nacida;
 6 me cautivaron los moros Pascua de mayo florida.—
 — ¿Te quieres venir conmigo en mi caballo subida?—
 8 — Y los pañuelos que lavo, ¿dónde yo los dejaría?—
 — Los de hilo y los de Holanda en mi maleta irían,
 10 y los que no valgan nada al río abajo se tiran.—
 — Y mi honra, caballero, ¿cuándo la recogería?—
 12 — Yo te juro y te perjuro por mi espada aquí ceñida
 de no hablarte ni tocarte hasta los montes de oliva.—
 14 Ya van llegando a los montes; la mora, triste, suspira.
 — ¿Por qué suspiras, mora bella? ¿Por qué suspiras, mora linda?—
 16 — Suspiro porque a estos montes mi padre a cazar venía
 y mi hermano Nogalejo con toda su compañía.—
 18 — ¿Qué palabra es la que oigo? ¡Viva la Virgen María!
 Que por traerme a una esposa me traje una hermana mía.
 20 Ábrame, madre, las puertas, balcones y celosías,
 que por traerme a la mora, me traje una hermana mía.
 22 ¡Que repiquen las campanas con muchísima alegría
 que ya apareció en España la prenda que había perdida!

El primer haz de símbolos que, desarrollados profusamente en la lírica popular, ha encontrado cabida en nuestro romance se concentra en la secuencia del comienzo: el encuentro del caballero con la joven cautiva al pie de la fuente fría y la pretensión de aquel de abreviar su caballo justamente en aquellas aguas; y luego vienen otros, también de evidente raigambre tradicional (el cautiverio en la Pascua florida, lavar la ropa, los pañuelos, el juramento sobre la espada, etc.), que, como digo, han sido sobradamente atendidos por los estudiosos. Pero no ha tenido igual suerte, hasta donde yo sé, la secuencia central del reconocimiento de los hermanos, sin duda fundamental en el

La transmisión de un tema renacentista en la tradición oral moderna arcense", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 3 vols. (Madrid: Castalia, 1989) II, pp. 411-422.

³ La versión se la grabamos a Salvadora Rodríguez Contreras, el 19 de marzo de 1988, Virtudes Atero, Marciala Domínguez y yo, en una de las primeras campañas de encuestas que hicimos por la provincia de Sevilla.

desarrollo y sobre todo en el desenlace de la historia. Esta secuencia —una vez más— se configura con el apoyo de la conjunción de varios símbolos eróticos de clara procedencia lírica, y cuando no, al menos de incontestable desarrollo en las canciones populares. Estos motivos, a mi entender, acentúan el significado amoroso del romance en todas las versiones peninsulares, pero de modo especial en la vulgata andaluza ya que en ella quedan resaltados por la ausencia de otros motivos, detalles o explicaciones. Una vez más, la economía estilística —como he dicho antes— a la que conduce la reducción en el romancero de Andalucía, sirve para destacar lo esencial simbólico del texto poético.

Desde mi punto de vista, hay que atender a tres términos clave que aparecen sistemáticamente en todas las versiones andaluzas (como en una buena parte de las peninsulares): montes, olivas y caza. El lugar del descubrimiento de la identidad de los personajes se sitúa en “los montes de oliva”. En otros casos, son los “campos de oliva”, como dice una versión de Salónica, que pudiera ser más fiel reflejo de textos antiguos no documentados. Es probable que en principio se tratara de un topónimo que denotaba una realidad geográfica: la tierra andaluza de frontera en que transcurre la historia. Los montes o los campos de olivas son una imagen visual literaria. Todo el mundo sabe que una buena parte del paisaje andaluz se caracteriza justamente por amplias extensiones onduladas de olivos.

Pero el crítico tiene la obligación de estrujar los significados de las imágenes poéticas para encontrar sentidos más recónditos que los textos encierran. “Los símbolos son imágenes —escribe Margit Frenk en un trabajo reciente—, casi siempre imágenes visuales, que transmiten un significado. Cuando sabemos que determinada imagen visual en una canción antigua es un símbolo, ya no podemos verla únicamente como tal, sino como una imagen que contiene algo más, que encarna un significado. Este significado no puede formularse por sí solo, puesto que se funde con la imagen que le da cuerpo”⁴.

En nuestro caso, el sintagma nominal “montes de oliva” es una imagen preñada de sentido a partir del primero visual; porque el olivo, como es bien sabido, es árbol preferente de amor en la vieja y nueva lírica popular española, como el tilo lo es en Alemania o el manzano en Francia. El mundo del olivar, desde siempre, rebosa de amor en las canciones líricas de la Península. Los ejemplos son numerosos y bien conocidos; he aquí algunos de estos textos:

Por encima de la oliva
mírame el Amor, mira.

En los olivares
de junto a Usuna
púsoseme el sol,
salíóme la luna.

(Frenk, *Corpus*, 50 y 1073)

⁴ Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (Sevilla: Universidad y Fundación Machado, 1998) pp. 159-182, p. 164. Diré, desde los comienzos, que el trabajo de mi admirada Margit Frenk me abrió los ojos y, en buena parte, me dio las claves para la interpretación que hago aquí de los versos de *Don Bueso*

Esta copla se canta por soleá en Andalucía, desde el siglo XIX hasta hoy:

Por los olivaritos del monte
me llevé a esta gitana,
le eché el bracito por encima
como si fuera mi hermana.

Y este cantarillo se oye por tierras granadinas:

A los olivaritos
voy esta tarde,
a ver cómo menea
la hoja el aire⁵.

No puedo dejar de recordar en este momento la preciosa canción andaluza de nuestros días, citada por Cummins:

¿Qué tendrán, madre,
para cosas de amores
los olivares?⁶

No cabe la menor duda: el olivo es el árbol del amor preferido por las muchachas de nuestra lírica popular desde los tiempos más antiguos.

Y ahora, los montes, las montañas, la sierra que son “a la vez símbolo y escenario del encuentro de los amantes”⁷, símbolo y escenario de su unión sexual. Aquí van algunas muestras incuestionables de la lírica popular. Correas recoge este cantarillo en su *Vocabulario de refranes*:

En el monte anda la niña
i sin vasquiña.
(Frenk, *Corpus*, 20)

Otras canciones:

Aquellas sierras, madre,
altas son de subir;
corrían los caños,
davan en un torongil.
Madre, aquellas sierras
llenas son de flores,
encima d'ellas
tengo mis amores.
Corrían los caños
davan en un torongil.

O con esta glosa, también muy bella:

⁵ M. L. Escribano Pueo et alii, *Cancionero granadino de tradición oral* (Granada: Universidad, 1994) núm. 596, p. 269.

⁶ John G. Cummins, *The Spanish Traditional Lyric* (Nueva York: Pergamon, 1977) p. 121. Tomo la cita de M. Frenk, “Símbolos naturales”, p. 177.

⁷ Stephen Reckert, *Lyra minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional verse* (Londres: 1970) p. 35.

Madre, la mi madre,
 del cuerpo atán garrido,
 por aquella sierra
 de aquel lomo erguido
 yva una mañana
 el mi lindo amigo;
 llaméle co[n] mi toca
 y con mis dedos cinco.
 Los caños corren agua
 y dan en el torongil.
 (Frenk, *Corpus*, 72C y D)

Del *Cancionero musical de Palacio* es esta cancioncilla:

Gritos davan en aquella sierra:
 ¡ay, madre, quiérom'ir a ella!
 En aquella sierra erguida
 gritos davan a Catalina.
 ¡Ay, madre, quiérom'ir a ella!
 (Frenk, *Corpus*, 191)

Y no me resisto a recordarles este otro cantar:

A las montañas, mi alma,
 a las montañas me iré.
 (Frenk, *Corpus*, 192)

Aunque el tópicos no es, ni mucho menos, español, sino que por el contrario es lugar común de las canciones populares europeas estrechamente asociado con los encuentros de los amantes⁸, lo cierto es que en la lírica hispánica el motivo está muy extendido y se expresa sin rodeos ni ocultamientos. A las claras dice la doncella:

Por el montezillo sola
 ¿cómo yré?
 ¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?

 Por el montezillo sola
 ¿cómo yré?
 que me fatigava la sed.
 (Frenk, *Corpus*, 1005A y B)

Al llegar a aquellos montes, "la mora, triste, suspira". Los suspiros se convierten en gritos en otras versiones; así, en una santanderina se canta: "En los altos montes gritaba la niña"⁹. ¿Cómo no recordar aquellos estremecedores gritos de la morenica en la soledad del olivar? Esta es la canción quinientista:

Gritos daba la morenica
 sola en l'olivar,
 que los ramos hace temblar.

⁸ Véase para todo lo dicho M. Frenk, "Símbolos naturales", pp. 176-177.

⁹ Versión de Frama (Cabezón de Liébana, Santander) publicada, con el título de "La cautiva" por José M^a Cossío, *Romances de tradición oral*, (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, "Austral", 1947) p. 74.

Morenica cuerpo garrido
 gritos daba so el verde olivo,
 sola en l'olivar,
 que los ramos hace temblar¹⁰.

¿Por qué grita la morenica? En otra glosa más conocida al mismo villancico, y más difundida hasta ahora, del siglo XVI, procedente de *El Parnaso* de Esteban Daza, se habla de la muerte de su amigo; pero aquí no. ¿Por qué grita la morenica? Y ¿por qué suspira o grita nuestra cautiva? Naturalmente, porque ha descubierto los lugares de su mocedad. Pero, ¿sólo por eso? No estoy yo muy seguro a pesar de lo que ella dice, o precisamente por lo que dice.

En tercer lugar, la caza. Cuenta la cautiva de nuestro romance:

— Suspiro porque a estos montes mi padre a cazar venía
 y mi hermano Nogalejo con toda su compañía.

Sin duda, la caza en el sentido recto del término, como deporte y entretenimiento de los señores del medievo —y de todos los tiempos. Pero al lector avisado no se le escapa su significación simbólico-erótica: la caza de amor, y todo el mundo que sugiere esta actividad en los textos literarios (el buen y el mal cazador, la caza fallida, la caza como preludio de una historia amorosa, la caza incompatible con el cumplimiento correcto de los deberes matrimoniales, la denuncia del abandono de la mujer por ir de caza y sus consecuencias las más de las veces trágicas). De todo esto el romancero da testimonio sobrado. En el caso de *Don Bueso*, algunos estudiosos quieren ver en la figura del caballero que, al comienzo del romance, se presenta de improviso ante la joven lavandera, la del mal cazador que ha fallado la pieza. De inmediato se nos viene la imagen de Calisto, al parecer pésimo cazador, en pos del halcón perdido en el huerto de Melibea fue el preámbulo de la historia de amor más célebre de la literatura española. ¡Y cuántas cazas fallidas en el romancero! Así comienza —como es bien sabido— la versión del *Romance de la infantina*, en el texto conservado en el *Cancionero de 1550*:

A cazar va el caballero, a cazar como solía;
 los perros lleva cansados, el halcón perdido había.
 Arrimárase a un roble, alto es a maravilla,
 en una rama más alta viera estar una infantina...

Y estos son los versos iniciales del *Romance de Rico Franco*, también según la versión de la misma colección antuerpiense de 1550:

A caza iban, a caza los cazadores del rey,
 ni hallaban ellos caza ni hallaban qué traer;
 perdido habían los halcones: ¡mal los amenaza el rey!
 Arrimáranse a un castillo que se llamaba Mainés,
 dentro estaba una doncella muy hermosa y muy cortés...¹¹

¹⁰ Tomo el texto de M. Frenk, "Símbolos naturales", p. 178.

¹¹ Cito por mi edición: *Romancero* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1998) núms. 68 y 77 respectivamente. Véase, entre otros: Daniel Devoto, "El mal cazador", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, 3 vols. (Madrid: Gredos, 1960) pp. 481-491, y Donald McGrady, "Otra vez el mal cazador en el Romancero hispánico", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Frankfurt am Maine: Vervuert, 1989) pp. 543-551.

No hay que insistir: el romancero está lleno de cazadores, nobles y arrogantes, que terminan acorralando a la indefensa presa con proposiciones de amor, a las que le resulta muy difícil resistirse, cuando no se la violenta sin el menor miramiento:

Yo le dije: — Mora bella.— Yo le dije: — Mora linda,
deja beber mi caballo agua fresca y cristalina.

En este entramado de símbolos que estamos descubriendo, no resulta muy forzado —pienso— sugerir que este hermano Nogalejo (o don Bueso, que para el caso es lo mismo) se entretiene, con otros amigos de la misma edad —“con toda su compañía”, dice la versión que estamos siguiendo— en cazar en los montes de oliva. ¿Qué otra cosa podría hacer don Bueso en esos montes de olivos sino cazar? Esto es: cortejar, enamorar, seducir, amar, que para eso son “los montes de oliva” en la lírica popular.

Los transmisores (y sus oyentes), que a lo largo de los tiempos han ido configurando esta versión tipo andaluza se han acostumbrado a la pluralidad de significaciones, y por lo tanto al equívoco. Desde sus primeros versos, nuestro romance juega con él al colocar a los personajes en una comprometida situación y cruzar entre ellos lazos de relaciones dudosas. Para esto ha sido de suma eficacia este forjado de símbolos sutilmente urdido en motivos muy difundidos por la canción lírica y de fácil lectura en el plano de lo figurado amoroso. El equívoco se mantiene hasta muy avanzada la fábula apoyado en esta ambivalencia de imágenes poéticas que llenan el romance de significados múltiples.

La historia del encuentro de los dos hermanos contada así en nuestra versión, tan reducida a lo mínimo en su fábula, ha perdido toda dimensión épico-heroica para adquirir otra más moderna: la dimensión lírico-novelesca del relato romancístico, y esto porque los ingredientes líricos conviven con los factores épicos y ambos han llegado a potenciarse mutuamente¹². De aquel largo y circunstanciado *Poema de Kudrun*, tan fértil en la baladística europea posterior, apenas si ha quedado en el romance español — y no digamos en su versión vulgata andaluza— un lejano recuerdo¹³. Desde luego se ha perdido la memoria toda de lo heroico: no queda ni rastro de los ejércitos, las naves, las batallas, castillos, reyes... Todo se ha reducido a una historia de meros conflictos personales, en la que los protagonistas se enfrentan cara a cara con sus problemas y sus pruebas. De todo el complejo elenco de personajes del viejo poema medieval centroeuropeo, han quedado solos él y ella, en la ambigüedad de sus sentimientos y lo equívoco de sus comportamientos. Y esto, a mi parecer, se ha conseguido plenamente porque el discurso romancístico se ha montado sobre haces de símbolos amorosos bien consolidados en la lírica popular.

El romancero aprovechó, desde sus comienzos, y así se comprueba en no pocos de sus textos primeros, situaciones y simbolismos propios de la lírica tradicional. Y el misterio que en muchos de ellos se da —tanto en los textos viejos como en los de la tradición moderna— deriva de la predilección que por el enigma ha sentido siempre la

¹² Cfr. Francisco Rico, *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona: Seix Barral, 1990) p. 40.

¹³ Véase Ramón Menéndez Pidal, “Supervivencia del *Poema de Kudrun* (Orígenes de la balada)” [1936], *Los godos y los orígenes de la epopeya española* (Madrid: Espasa Calpe, “Austral”, 1956) pp. 89-173.

lirica popular. “La lírica tradicional —escribe Francisco Rico—, mostrándola escueta y transparente, hace de la realidad una interrogación [...] De la lírica —sigue diciendo más abajo— aprende el romancero [...] la capacidad de hacer simbólico un pormenor y lograr que se nos imponga como eje de toda una situación”¹⁴. Yo creo que los suspiros o gritos de la cautiva al llegar a los “campos de oliva”, donde su hermano solía cazar en compañía de sus amigos, con la densa carga amoroso-simbólica que todo esto supone, según la lírica popular de donde el romance lo ha asimilado, no puede tener sólo un sentido unívoco, el del exclusivo reconocimiento que de su tierra hace la joven. El pormenor simbólico se ha convertido en el eje de toda la situación, que puede, ahora, explicarse también desde otras ópticas más complejas. Y el enigma queda en el aire. Enigma que puede abrir a los oyentes a fantasías diversas, pero no ajenas al romancero, que “como cualquier género de arte de evasión, era y es lugar de transgresiones vividas por sus héroes y a través de ellos fantaseadas sin riesgo por su público”¹⁵.

Al final del romance los auditores descubren, justamente al tiempo que los mismos protagonistas y con idéntica sorpresa, que ambos son hermanos. En las versiones meridionales —igual que en las peninsulares que comienzan la fábula por la misma secuencia del encuentro de ambos en la fuente fría, que son sólo una parte de las que se cantan— como se ha ocultado por completo cualquier dato que conduzca a la identificación de los protagonistas, los motivos indiciales de la secuencia primera, que habían conducido la interpretación de la historia hacia un desenlace de unión amorosa del caballero con la cautiva, se ven reforzados por los de la secuencia de los “montes de oliva”, de modo que la sorpresa es mayúscula. No se nos oculta, sin embargo, un problema, y es que, a nuestro parecer, en la versión vulgata andaluza, reducida al máximo, los motivos de ambas secuencias, tan excesivamente codificados, pudieran entenderse como simples fórmulas propias del estilo romancístico y, por lo tanto, vacías de contenido semántico y repetidas de modo mecánico¹⁶. Pero tal interpretación no sería posible porque desproveería al relato de su núcleo semántico esencial: la ocultación de la identidad de los protagonistas y su posterior revelación¹⁷.

Lo que ambas secuencias configuradas así con sendos haces de motivos simbólico-amorosos provenientes de la lírica han conseguido es abrir el relato al misterio y la incertidumbre, abundando en el equívoco de las relaciones y las posibilidades futuras de los personajes, aunque todo, al final, quede aclarado, como expresa don Bueso con expresión que recuerda la del cazador que, fallada la pieza codiciada, ha logrado otra que atenúa su frustración: “que por traerme una esposa, me traje una hermana mía”. Todo aclarado, pero también truncado, como digo, el proyecto primero que se había fraguado desde los comienzos con el apoyo de los motivos y recursos de la lírica.

¹⁴ F. Rico, *Breve biblioteca*, pp. 41 y 42.

¹⁵ Giuseppe di Stefano, *Romancero* (Madrid: Taurus, 1993) p. 339, núm. 5.

¹⁶ Cfr. Ruth H. Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1951) pp. 180 y ss.

¹⁷ Cfr. María Jesús Ruiz Fernández, *El romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes* (Jerez: Caja de Ahorros, 1991) p. 81.