

## LOS IMPOSSIBILIA Y LA LÍRICA POPULAR

María Cruz García de Enterría  
*Universidad de Alcalá*

*Para Carmen Vázquez. Ella  
sabe el cómo y el para qué.*

Cuando volvemos hacia atrás, no sólo a los lejanos tiempos medievales y de los Siglos de Oro —aquellos tiempos extraordinarios de la lírica popular—, sino también a la relectura de nuestros críticos y estudiosos de la literatura ya “clásicos” que orientaron mejor que nadie nuestro trabajo, nos volvemos a encontrar con líneas y páginas que fueron luz y estímulo, que siguen siéndolo porque sentaron las bases de nuestro gusto y afición por la lírica, en primer lugar; de nuestras tareas sobre ella, después.

Un libro que abrió tanto espacio a tanto lector es, naturalmente, “el Curtius”, el que ya todos conocemos así aunque en realidad lleve el complejo nombre de *Literatura europea y Edad Media latina*. En la p. 144 del tomo I, cuando en la *Tópica* habla de “El mundo al revés”, Curtius hace una observación breve: “...el principio formal básico, la “enumeración de imposibles” (*adynata, impossibilia*), es de origen antiguo”. Siguen luego unas cuantas localizaciones del motivo y observaciones sobre el mismo [pp.142-149]. Pero lo que me interesa ahora es que recordé estos párrafos más de una vez en mis lecturas (y hasta en mis audiciones) de la lírica popular antigua. Y he vuelto a esas palabras para explicar el planteamiento de este trabajo.

Del gran *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI-XVII)*, de la profesora Margit Frenk, he extraído yo un pequeño “corpus” de diez cancioncillas que hace tiempo me sugerían la idea de trabajar sobre los *impossibilia* que aparecen en ellas. Al hablar de este tema me he planteado también la pregunta: ¿estamos en el mundo de la retórica o del símbolo? ¿O en ambos a la vez? Trataré de explicarme.

Los maestros Leo Spitzer, Eugenio Asensio, Stephen Reckert, Peter Dronke, Margit Frenk y tantos otros han aludido al simbolismo y han creído hallar en él el núcleo más profundo de la lírica popular. Recuerdo, por ejemplo, este párrafo del profesor Reckert:

O que é singular neste estilo é que como as imágens não são metáforas mas símbolos, a emoção, graças ao carácter arquetípico do simbolismo, é impessoal e colectiva<sup>1</sup>.

Podría continuar citando párrafos de este estudioso que matizan todavía más profundamente el carácter simbólico de la lírica popular. No hace falta. Pero voy a insistir en las imágenes o símbolos de lo imposible que he encontrado en ese pequeño *corpus* de que hablaba hace un momento.

Pero antes, para centrar más el tema, también quiero citar una frase de la profesora Frenk:

Frente a quienes sostienen que todo es cuestión de retórica y que la retórica es neutra, defendiendo enfáticamente la raigambre vital de esa lírica cantada y bailada por la gente del pueblo; defendiendo su relación con la vida en sociedad y el mundo interior de las mujeres<sup>2</sup>

Totalmente de acuerdo. Pero resulta que, a veces, la retórica no es neutra, y que su rígida codificación esconde realidades vitales, problemas que han cuestionado íntimamente al hombre, es decir, a la mujer y al hombre, desde siempre. Por ejemplo, el problema de lo imposible.

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<sup>3</sup>. Yo, aquí, sólo hablo de imágenes de lo imposible, no de palabras imposibles. Las palabras no son símbolos en sí; lo serán, algunas, introducidas en una lengua simbolizante o simbólica. No hay ninguna palabra que signifique algo imposible; lo hará unida a otras con las que no combina en un primer nivel (y ésto es, en definitiva, hablar de los *adynata*), pero sí en los niveles intuitivos del inconsciente (y esto es hablar de *símbolos*).

Frente a determinadas cancioncillas populares antiguas estas observaciones cobran otro sentido porque hablan de un arte espontáneo, de una “retórica menor”<sup>4</sup>, que busca también la sorpresa, la maravilla provocada por la imagen imposible, pero no en la *narratio* ni en la *oratio*, sino en la expresión lírica de unos sentimientos que brotan de esos núcleos de concentración de energía que son, según Jung<sup>5</sup>, 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. Por ejemplo:

No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir.

<sup>1</sup> Samuel Reckert, *Espírito e letra de Gil Vicente* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983) p. 146.

<sup>2</sup> Margit Frenk, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, en Alan Deyermond y Ralph Penny, *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano. II: Literatura* (1993) p. 146.

<sup>3</sup> H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols. (Madrid: Gredos, 1976) núms. 323, 899, 1180...; J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (Barcelona: Gedisa, 1985) pp. 11-24.

<sup>4</sup> María Cruz García de Enterría, “Retórica menor”, *Studi Ispanici* (Pisa, 1990) pp. 271-291.

<sup>5</sup> C.G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Paidós, 1995)

Y soñaba yo, mi madre,  
 dos horas antes del día,  
 que me florecia la rosa;  
 el vino so ell agua frida.  
 (Corpus, 302C)

Los símbolos han ido siempre unidos a nuestro estado de sueño, de ensoñación mientras dormimos, cuando se acumulan las imágenes imposibles (o no siempre imposibles, pero casi siempre extrañas) que hablan de nuestros deseos y temores, de nuestros asuntos inconclusos o problemas vitales sin resolver, de tantas otras cosas. En la canción anterior, tan analizada por otra parte (y me ahorro las citas<sup>6</sup>, aunque quiero dejar constancia de que un excelente libro, que estudia el simbolismo del agua en la lírica tradicional, habla de ella como de un “villancico de pura prosapia freudiana”<sup>7</sup>); en ella, pues, está presente el deseo erótico del florecimiento de una rosa... Recuerdo, de paso aunque viene a cuento, que en Italia, en el lenguaje coloquial, se da el nombre de “fiorellino” a la parte externa del aparato genital femenino, para nombrar lo cual no tenemos en el español cotidiano una palabra tan biensonante. La canción popular utiliza aquí la rosa, en una alusión simbólica que, perfectamente colocada en el texto, se puede descifrar con facilidad. Pero junto a esa rosa florecida está el verso siguiente que yo he transcrito “el vino so ell agua frida”. La difícil lectura de este verso (vino= ¿verbo o sustantivo?; ¿pino?; ¿lino?; ¿espino?) ha dado lugar a muchas interpretaciones. Es curioso, además, que el cambio de esa palabra no viene dado por las diversas fuentes manuscritas o impresas que hubieran podido transmitir esa canción, ya que sólo conservamos un testimonio manuscrito, el *Cancionero musical de Palacio*, que han leído de diferentes maneras los estudiosos: D. Alonso-J.M. Blecua, M. Frenk, A. Sánchez Romeralo, J.M. Alín, V. Beltrán... De esta forma encontramos de nuevo, aunque de forma peculiar, el constante fenómeno de las variantes de la lírica popular que, a veces, al transformar la palabra, transforma consecuentemente el sentido de toda la canción, la hace otra<sup>8</sup>. Sin embargo, queda en este caso muy nítida una imagen imposible: sea él quien vino, o sea el vino, o el pino, el lino o el espino..., sea lo que sea, ninguna de las realidades apuntadas por las diferentes lecturas del manuscrito están normalmente “so el agua frida”, de una manera lógica<sup>9</sup>. De una forma simbólica, sí, por supuesto. Yo me inclino por la lectura “vino”, la bebida que genera una elevada vitalidad y que “puede” estar relacionado con el agua fría que hasta ahora ha sofocado esa energía. La conjunción del agua y el vino, en este determinado contexto, nos da una imagen imposible cargada de resonancias. Se da en ella lo que en el estudio junguiano de los símbolos se llama una “amplificación

<sup>6</sup> Excepto una, la del reciente artículo de Lourdes Simó, “Acerca del verso “el vino so el agua frida” y su relación con el poema *Razón de amor*”, *La Corónica* 25, 2, (1997) pp. 115-122, en donde encontramos una relación de las distintas lecturas e interpretaciones del último verso del villancico citado.

<sup>7</sup> Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1981) p. 194.

<sup>8</sup> Reckert, *Espirito e letra*, p. 161.

<sup>9</sup> A no ser que sigamos la última interpretación de M. Frenk en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987), *lino*, si recordamos unos párrafos de G. Alonso de Herrera en su *Obra de Agricultura* cuando habla “Del lino” y el modo de sembrarlo, cultivarlo y prepararlo: “...y luego lo lleven al río y si es agua estante, cuécese más presto que en la corriente por ser más caliente; pónganle grandes pesas encima [...] Es de notar que mientras el lino estuviere en el agua no beban de la tal agua que es pestífera...” (Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de Agricultura* (1513) BAE CCXXXV, (1970) p.46 y ss.) Si fuera *lino*, ¿estaríamos ante una cancioncilla de clara raigambre e inspiración agrícola?

arquetípica”, ya que nos lleva, por nuestra “tendencia innata a estructurar la experiencia en determinadas formas”<sup>10</sup>, o también por nuestra carga cultural, a amplificar el ámbito simbólico de la imagen. Creo que a muchos lectores, sobre todo a los que leemos “el vino”, nos resulta fácil encontrar reminiscencias de “los dos elementos característicos de todo amor: el deseo de pureza y la sensualidad, la castidad y el éxtasis, que podemos identificar simbólicamente con el agua y el vino”<sup>11</sup>. Spitzer en el mismo estudio sobre *Razón de amor*, habla del “simbolismo latente” de los temas del agua y el vino en la Edad Media; es, creo, el que puede hacernos pasar, casi sin notarlo, de un elemento a otro de la imagen total que esta cancioncilla aporta.

En cualquier caso, no es nada extraño que el cambio y la mutación vital que expresa esta canción sea la causa del insomnio que indica el estribillo (utilizado también en otros contextos<sup>12</sup>). Pero el conjunto de la canción, cualquiera que fuera el primer sentido y su genuina interpretación, nos coloca frente a una imagen enigmática, *imposible* como realidad. Imposibilidad que está ya anunciada y convocada en el comienzo del estribillo: “No pueden”... Ni dormir los ojos, ni asimilar racionalmente toda la carga simbólica de una imagen extraña que queda ahí, como un desafío a nuestra capacidad descodificadora de símbolos.

La totalidad de la canción, estribillo más estrofa, expresa también la habilidad en la combinación desusada de los tiempos verbales —como pasa con el Romancero, ya lo sabemos— que contribuye todavía más a densificar la atmósfera mágica del texto: frente al presente del estribillo (*No pueden dormir mis ojos*), el imperfecto del *soñaba yo*... El matiz durativo se ha trasladado al presente en lugar de aparecer asociado al imperfecto, como es habitual. Y enseguida, si es que leemos “vino” como verbo, un pretérito perfecto, fuerte y puntual, marca la tensión emocional del sueño. Si, como yo prefiero, el “vino” es el *vin*, la ausencia de verbo en este verso subraya la quietud estática y extática (con *s* y con *x*) del momento de plenitud vital en el sueño que, tan esquemática y emocionalmente, cuenta la muchacha a su madre.

He tratado de descodificar, a mi manera, una imagen que considero imposible desde un punto de vista racional. Continúo, aunque más brevemente, con otros casos. Pienso que para proceder a esa descodificación, necesitamos darnos cuenta de los diferentes “idiomas” que algunos símbolos representan. Quiero decir: el agua es, en su plurivalencia simbólica, en la incansable utilización poética, literaria y folklórica que se ha hecho de ella, algo más que un mero símbolo: es una lengua simbólica<sup>13</sup> que puede ser utilizada con valores diversos —al menos en su estructura superficial— y en contextos llenos de infinitas variantes, mientras el agua permanece ahí, como una *invariante*, un arquetipo primordial. De donde resulta que el *agua frida* de ese misterioso cantarillo nos lleva como de la mano a otros cantares donde el agua está también presente y, casi diríamos, actuante de una forma simbólica para mostrar imágenes imposibles:

A mi puerta nace una fonte,  
¿por dó saliré que no me moje? (*Corpus*, 321)

<sup>10</sup> J.A. Hall, *La experiencia jungiana. Análisis e Individuación* (Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1986) p. 112.

<sup>11</sup> Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la Literatura Española* (Barcelona: Crítica, 1980) p. 88.

<sup>12</sup> Frenk, *Corpus*, 302 B.

<sup>13</sup> Reckert, *Espirito e letra*.

¿Qué ha sucedido: una casa construida ante una fuente o, más bien, una fuente nacida de repente, en una noche tal vez? ¿Qué casa es esa ante la que, bruscamente, nace una fuente que impide a la muchacha salir de ella sin mojarse? Porque el contexto estrófico en que se utiliza este estribillo permite atribuir la sorpresa interrogativa del cantar a una mujer que, en la estrofa, habla de una *fonte frida* en donde lava su camisa y la de su amigo (símbolo erótico, como sabemos). Pero la imagen imposible del estribillo es esa fuente que actúa como una extraña barrera. En lugar del “museo de incoherentes antiguallas” de que habló don Eugenio Asensio refiriéndose a esta canción<sup>14</sup>, —y no deja de sorprenderme esa frase de don Eugenio...—, tal vez sería más adecuado percibir en ella una alusión simbólica a una prohibición que procede de otros niveles más altos, quizá de seres divinos relacionados desde antiguo con los manantiales, o también la fuerza de la vida<sup>15</sup> que, pese a toda imposición de otro tipo, llama a la mujer a superar cualquier obstáculo para entrar decididamente en la vida del eros. No sé si el erotismo de la estrofa contamina al estribillo o, simplemente, éste ya incluía en sí toda la carga erótica del amor y del agua como fuentes de vida.

El manantial de agua nos lleva a otra imagen simbólica de lo imposible que todos conocemos de antiguo, en cuentos y relatos folklóricos, en juegos y canciones infantiles, en libros de caballerías o novelas pastoriles: una imagen mágica:

Hilo de oro mana  
 lla fontana,  
 hilo de oro mana.  
 (Corpus, 3)

Ahora es una fuente de la que ya no brota el agua, sino oro, hilos de oro, o —según el simbolismo más antiguo del oro— hilos de luz, hilos de luz solar. Nada extraño, pues, que en el *Corpus* esté incluida esta cancioncilla (de la que tenemos tan pocos testimonios) entre las que aluden al *amor gozoso*, puesto que la luz, el sol, han simbolizado siempre el gozo supremo que, como tesoro escondido, todos ansiamos y buscamos. La condensación extrema de esta canción nos deja abrumados por su peso simbólico, subrayado quizá por el uso del arcaísmo *fontana*. Ya decía mi gran amigo y maestro el profesor Asensio, hablando de la *fontana* y del *agua* y la *fonte frida* que “el arcaísmo verbal es consustancial a los ritos mágicos que perderían su fuerza al variar: en ellos la letra no mata, eterniza”<sup>16</sup>.

En el estudio del prof. Stephen Reckert sobre la lírica de Gil Vicente —tan lleno también de observaciones sobre el simbolismo— leemos que “penha, ribeira e rosal, en virtude da função que lhes corresponde, são um só lugar...”<sup>17</sup>: el lugar del amor. La ribera nos mantiene todavía dentro del mismo ámbito léxico del agua en que nos hemos movido hasta ahora. Pero una nueva imagen de lo imposible, manejada entre la ironía y el dolor, permite que nos traslademos al campo opuesto al del amor gozoso:

Al río me salgo  
 y en su ribera  
 escribo en el agua

<sup>14</sup> Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid: Gredos, 1970) p. 246.

<sup>15</sup> J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela, 1997) pp. 216-217.

<sup>16</sup> Asensio, *Poética y realidad*, pp. 199 y 245-47.

<sup>17</sup> Reckert, *Espirito e letra*, p. 162.

toda mi pena.  
(Alín, 1968, n.785)

Escribir en el agua es imposible y ya mencionaron los estudiosos de los *impossibilia* y los *adynata* esta imagen casi fijada para aludir a la imposibilidad de mantener un recuerdo, una palabra, un amor. También el amor que se va con pena está en la *ribera*, el lugar simbólico del encuentro amoroso. El topos utilizado, por ejemplo, en el *carmen* 70 de Catulo<sup>18</sup>, era ya desde muy antiguo “una frase proverbial para significar la inconstancia y transitoriedad de las cosas”<sup>19</sup>. Lo utiliza también la poesía popular, como vemos, pero aquí cambiado ligeramente el sentido, aunque con su exacta capacidad simbólica para apuntar al sentimiento, gozoso o no, que pasa con la rapidez del agua. Escribir en el agua es imposible, como imposible es mantener vivo un amor que ha pasado o la propia tristeza que su final ha provocado, y la poesía popular sabe decirlo con la misma fuerza que la escritura culta.

Si la *ribera* era un espacio topificado como lugar del encuentro amoroso, ahora examinaremos otro espacio, pero esta vez expresado como lugar imposible en donde el amor se realiza sólo de forma irreal (nueva paradoja...):

Arribica, arribica  
de un verde sauze  
luchaba la niña  
con su adorante.  
(*Corpus*, 2380)

Las correspondencias que señala la profesora Frenk en su *Corpus* nos dicen que el primer verso de este texto es “comienzo frecuente de coplas, muchas veces disparatadas” y, por tanto, esa lucha de amor en la copa de un sauce puede ser un disparate burlesco<sup>20</sup> — y no hay otros textos que nos permitan matizar de otra forma su sentido— pero, en cualquier caso, es otra imagen imposible, referencia, disparatada o no, a un amor imposible<sup>21</sup>.

De la misma forma, un “cantar viejo” que sitúa a los personajes en otro espacio amoroso —la peña, de que hablaba Reckert—, retrata en dos versos otra escena casi imposible:

En aquella peña, en aquella,  
que no caben en ella.  
(*Corpus*, 984)

<sup>18</sup> *Mulier cupido quod dicit amanti in vento et rapida scribere oportet aqua* = “...mas lo que una mujer dice a su amante fogoso, en el viento conviene escribirlo y en rápida agua” (trad. de Antonio Alvar Ezquerro, *Poesía de amor en Roma. Catulo, Tibulo, Lígdamo, Sulpicia, Propertio* (Madrid: Akal Clásica, 1993) p. 92.

<sup>19</sup> E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981) p. 426 y nota 4.

<sup>20</sup> Blanca Perinián, “Poesía burlesca (siglos XVI y XVII)”, *Anthropos* 166-167, número dedicado a *Literatura Popular. Conceptos, argumentos y temas* (1995) pp. 71-76.

<sup>21</sup> Recuerdo aquí a la “infantina” del romance viejo “A cazar va el caballero / a cazar como solía” que se aparece al caballero en la rama más alta de un roble, situación que apunta también a una realidad simbólica (cf. M. Débax, *Romancero* (Madrid: Alhambra, 1982) pp. 408-411.

La peña, la roca, está dotada de simbolismo, preferentemente religioso, desde siempre<sup>22</sup>. Aquí es la “religión del amor” la que se esconde tras esos dos versos que se unen con los de otras cancioncillas en las que se oye un canto jubiloso a la naturaleza hablándonos de una peña en la que suceden cosas casi imposibles:

Alta estava la peña.  
naçe la malva en ella.  
(*Corpus*,71)

La malva morenica, y va;  
la malva morená.  
(*Corpus*, 1257)

—Digas, morena garrida,  
¿cuándo serás mi amiga?  
—Cuando esté florida la peña  
d’una flor morena.  
(*Corpus*, 703)

Además del núcleo simbólico y léxico del agua que veíamos al principio, en estas últimas canciones captamos ahora otras imágenes que aluden también a realidades amorosas relacionadas con la peña, ese lugar connotado: el color moreno, la malva, la peña florida de una flor morena. ¿Imágenes de lo imposible o disfraces transparentes de realidades eróticas que el simbolismo popular conocía y manejaba muy bien? Basta leer la antología de poesía erótica<sup>23</sup>, “con su vocabulario al cabo por orden del a.b.c.”, para encontrar significados más concretos y menos preñados de ensoñación que los analizados al comienzo de este trabajo. La flor es ya más explícitamente el virgo de la joven, y todos sabemos que el color moreno es el de la mujer que ya no es virgen<sup>24</sup>. Pero aún así, esa pérdida de la extrañeza del símbolo queda matizada por el verso “cuando esté florida la peña”, como respuesta enigmática a una pregunta muy concreta.

Los viejos manuales de retórica, lo dije al principio, hablaban del *enigma* cuando mencionaban los *adynata*. A medida que se han ido analizando estos *adynata* populares, se ha visto que el lenguaje simbólico, tan fuerte en los primeros casos, ha evolucionado hacia el más simple de los enigmas, al menos el de los enigmas populares. Éstos, con todo, no son textos que podrían asimilarse, en parte, a los *adynata* o *impossibilia* cultos, que se han estudiado en los poetas griegos y latinos<sup>25</sup>, en los trovadores<sup>26</sup>, en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio<sup>27</sup> y en los que se ha visto también la huella o quizá, incluso, la raíz popular<sup>28</sup>. El lenguaje de los *impossibilia* cultos es un lenguaje hiperbólico, una exageración extrema de la verdad que acentúa racionalmente la “imposibilidad”: el río que corre hacia arriba, la irrealizable escritura del nombre completo de Dios aunque todo el

<sup>22</sup> M. Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia* (Córdoba: El Almendro, 1994).

<sup>23</sup> P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissorges, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1975).

<sup>24</sup> Frenk, *Symbolism in Old Spanish Folk Songs* (London: University, 1996) p. 151.

<sup>25</sup> H.V. Canter, “The figure *Adynata* in Greek and Latin Poetry”, *The American Journal of Philology* LI, 1 (1930) pp. 32-41.

<sup>26</sup> P. Cherchi, “Gli *adynata* dei trovatori”, *Modern Philology* 68, 3 (1971) pp. 223-241.

<sup>27</sup> J.W. Marchand, “The *Adynata* in Alfonso X’s *Cantiga* 110”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María* I, 2 (1988) pp. 83-90.

<sup>28</sup> Canter, “The figure”.

mar se transforme en tinta y todos los árboles en plumas para intentar escribirlo, o que las gallinas conciban cabritos... Son, en definitiva, juegos intelectuales que acabarán expresándose en las alegorías medievales o en los emblemas renacentistas. En la canción popular no es así; el lenguaje de sus *impossibilia* es más simbólico y, por tanto, nunca se va a cargar de moralidad como sucederá casi siempre con la alegoría y el emblema; el símbolo, nacido de los arquetipos inconscientes, carece de connotaciones moralistas y se mueve en el campo de la libertad más profunda del ser humano, allí donde no ha entrado nadie para dar normas o reglas o equivalencias o soluciones lógicas. Se crea así un microgénero dentro de la literatura popular, de fronteras lábiles tal vez, porque siempre lo popular y lo culto se interfieren, pero siempre microgénero simbólico, juego del inconsciente o del espíritu, por más que en la lírica popular los símbolos se expresen también con un lenguaje sensorial. Precisamente es esta sensualidad de la lengua del pueblo la que llevará a cantar otras imágenes imposibles que no será necesario descifrar por la intuición y el recurso a los arquetipos inconscientes, sino por medio de la agudeza mental para descifrar lo que se pregunta utilizando otros lenguajes no simbólicos, pero sí enigmáticos<sup>29</sup>.

La lírica popular, pues, plantea también enigmas por medio de imágenes imposibles porque contradicen el orden de la naturaleza, pero la respuesta ya no lleva al ámbito de lo simbólico, sino hacia el lenguaje del doble sentido, casi siempre con carga erótica o escatológica de fácil interpretación. Aun así, la gracia de lo imposible sigue intacta en un cantarcillo como éste, pura adivinanza de un “mundo al revés”, con el que voy a terminar y que, sin embargo, fue el que me dio la idea de comenzar este sencillo trabajo:

¡Quando, mas quando  
llevará cerecicas el cardo!  
(*Corpus*, 204)

Pero la sonrisa del lector ante la imagen —tan erótica en el fondo— de un cardo con cerecicas tiene en cuenta también el sentimiento de la mujer que lo cantaba, entre irónica y nostálgica, pensando en el amor que parecía no iba a llegar nunca. Es lo que tiene la lírica popular cuando se carga de simbolismo: que despierta sensaciones y sentimientos, en primer lugar. Y sólo después llegarán los pensamientos que descifren sus imágenes de lo imposible. Pero también entonces hay que tener en cuenta otra frase del prof. Reckert con la que ya, definitivamente, termino:

Para quem não tenha o principio da causalidade metido na massa do sangue, o que conta é o *quê* e o *como*; o *quando* e o *porquê* mai passam de motivos de curiosidade mais ou menos ociosa. [O.c.: p. 149].

<sup>29</sup> El enigma es, naturalmente, algo muy diferente al símbolo, aunque en este trabajo se haya utilizado esa palabra sin excesiva precisión por creer que el contexto dejaba claro el sentido en que se estaban utilizando los términos. Para el enigma es importante la obra del autor barroco francés Claude-François Ménéstrier; véase lo más importante de ella en “Poétique de l’énigme. Présentation, notes et commentaire de Michel Charles”, *Poétique* 45 (1981) pp. 28-52.



*Bibliografía adicional*

- ALONSO, D. y BLECUA, J.M., *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (Madrid: Gredos, 1969).
- ALÍN, J.M., *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus, 1968).
- ALZIEU, P.; R. JAMMES; Y. LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1975).
- Aristóteles-Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de Aníbal González (Madrid: Taurus, 1987).
- BELTRÁN, Vicente, *La canción tradicional de la Edad de Oro* (Barcelona: Planeta, 1990).
- DRONKE, P., *La individualidad poética en la Edad Media* (Madrid: Alhambra, 1981).
- SÁNCHEZ ROMERALO, A., *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI* (Madrid: Gredos, 1969).