

LAVAR PAÑUELO / LAVAR CAMISA. FORMAS Y SÍMBOLOS ANTIGUOS EN CANCIONES MODERNAS

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
Universidad de Sevilla y Fundación Machado

Por más que laves y laves
no perderá tu pañuelo
la manchita que tú sabes.
(José Luis Tejada)

En los trabajos que he publicado últimamente me he ocupado, de modo preferente, en destacar los lazos formales, conceptuales y simbólicos que unen las canciones populares de la tradición moderna con la antigua, aunque no se me oculta, en ningún momento, que el desarrollo de la lírica popular sufre un incontestable cambio a finales del siglo XVI, a partir sobre todo de la implantación de la seguidilla como forma preferente del cantarillo del pueblo que se hace decididamente urbano; la canción vive y se ejecuta en cantares o coplas independientes, en los que el estribillo deja de tener la función cohesionadora y estructuradora del villancico, que despliega en varias y sucesivas estrofas el tema que marca esa pieccecita poética, verdadero eje de la canción lírica castellana. En esto estamos todos de acuerdo. Pero estudios de los últimos tiempos nos están dando a conocer no solo supervivencias notables de la forma villancico en algunas regiones peninsulares, sino también “cada vez más y más interesantes correspondencias de la lírica folclórica actual con la antigua en el nivel de los símbolos”, en palabras de Margit Frenk¹.

Quisiera seguir ahondando en este campo de trabajo con esta ponencia, analizando un precioso cantar andaluz cuyo texto he dado ya a conocer, pero sin el más mínimo comentario². He aquí la canción:

1. “El Romancero y la antigua lírica popular”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *“La eterna agonía del romancero”*. Homenaje a Paul Bénichou, Sevilla, Fundación Machado, 2001 (col. “De viva voz”, 3), pp. 39-53 (cita en p. 53, n. 38).

2. “Con agua de toronjil. Del cancionero popular arcense de José María Capote”, AA.VV., *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Departamento de Literatura Española, 1992, pp. 21-59 (pp. 26-27), y “El carbonero. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”, en Pedro M. Piñero (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, pp. 217-253 (pp. 221-222).

- Si quieres que te lave,
 Manué, el pañuelo,
 llévemelo a mi casa.
Manuel,
 5 ven por él luego.
¡La rama del laurel!
Ven por él luego, mi bien.
 Ya tienes el pañuelo,
 Manuel, lavado:
 10 con sangre de mis venas,
Manuel,
 lo he enjabonado.
¡La rama del laurel!
Lo he enjabonado, mi bien.
 15 Si quieres que te planche,
 Manué, el pañuelo,
 llévemelo a mi casa.
Manuel,
 ven por él luego.
 20 *¡La rama del laurel!*
Ven por él luego, mi bien.
 Ya tienes el pañuelo,
 Manuel, planchado:
 con sangre de mis venas,
 25 *Manuel,*
 lo he rociado.
¡La rama del laurel!
Lo he rociado, mi bien.
 Si quieres que te borde,
 30 Manué, el pañuelo,
 llévemelo a mi casa.
Manuel,
 ven por él luego.
¡La rama del laurel!
 35 *Ven por él luego, mi bien.*
 Ya tienes el pañuelo,
 Manuel, bordado:
 con sangre de mis venas,
Manuel,
 40 lo he dibujado.
¡La rama del laurel!
Lo he dibujado, mi bien.

Me quiero detener en algunos aspectos de esta canción actual para mostrar de qué modo supervivencias del pasado, de distinto signo, se hallan en sus versos. Unos atañen a su configuración formal y a sus recursos de estilo, y otros a los núcleos significativos en los que cabría destacar de qué modo se han mantenido, en el caso de que realmente los haya, los elementos simbólicos.

LA REPETICIÓN COMO BASE DE LA CONFIGURACIÓN POÉTICA

Comienzo, pues, por el análisis del esquema métrico que forma la arquitectura de la canción, dando por válida la distribución versal que he decidido para su edición, que, sin duda, puede ser discutible sobre todo en lo que se refiere al estribillo³. En efecto, cuando edité por primera vez esta canción en *Mosaico* (1992) la distribución versal del estribillo (o los estribillos) fue diferente a la que luego propuse en 1998 y ahora mantengo. Me decidí entonces por la organización combinatoria de una estrofitita de tres versos en la que el último actuaba como si fuera un pie quebrado, de este modo:

¡La rama del laurel!
Ven por él luego,
mi bien.
 [...]
 ¡La rama del laurel!
Lo he enjabonado,
mi bien. [Etc.]

Así, el trislabo *mi bien* rimaba en *-é* con *Manuel*, que funciona como metro de retorno en las coplas, al tiempo que los pentasílabos del cantarcillo repetían completo el último verso de cada estrofa: *lo he enjabonado, lo he rociado*, etc. De esta forma primaba la estrofitita de versos más cortos y aumentaba la presencia de los metros menores de tres sílabas⁴.

En la versión última que mantengo me he decidido por otra combinación en la que el estribillo queda formado por un pareado en *-é* de desigual número de sílabas en sus versos (7é, 8é). Esta disparidad rítmica nada infrecuente en la lírica popular de tipo tradicional, se documenta en cualquier época. Estos son ejemplos de villancicos quinientistas o de años antes, conservados en el *Cancionero musical de Palacio*:

Entra mayo y sale abril:
 ¡tan garridico le vi venir!

3. Me refiero al problema que presenta al editor de estas canciones populares su división en versos y, por consiguiente, su ordenación en estrofa (o estrofas). El problema no está, como es obvio, en las estrofas que forman sus coplas (las variedades combinatorias en este caso son reducidas, pues seguidillas y cuartetos octosilábicos arromanzadas se reparten la inmensa mayoría de las canciones líricas en la tradición moderna), sino en el estribillo, por el carácter fluctuante o irregular de su versificación, que se acoge a la ley de la flexibilidad, en la que el cómputo de los versos no tiene porqué ser, ni mucho menos, estrictamente isosilábico. Para los preceptistas antiguos esto no representaba problema alguno, como expone Juan Díaz Rengifo, por citar uno de gran autoridad, en su *Arte poética española*, de 1592, que he consultado en la edición de Barcelona, Imprenta de María Martí Viuda, 1727 (cap. XXXVIII, p. 52 y cap. XLI, p. 54). Pedro Henríquez Ureña trató por extenso este asunto en *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid, Publicaciones de la RFE, 1920) recogida con el título de *La poesía castellana de versos fluctuantes* en su libro *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Publicaciones del Instituto de Filología Hispánica de la Universidad de Buenos Aires, 1961, en especial pp. 121-123.

4. Bien es sabido que esta distribución es muy válida y está suficientemente avalada por la tradición. Escribe Isabel Pope: "Por lo general, el estribillo consta de dos, tres o cuatro versos. A menudo son octosílabos, pero también se encuentran los de cuatro, cinco o seis sílabas, o una combinación de estos, muchas veces con uno de pie quebrado" (*Cancionero de Upsala*, introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay, con un estudio sobre "El Villancico Polifónico" de Isabel Pope (1944), México, El Colegio de México, 2000, 2ª ed. p. 15).

Todos duermen, corazón,
 todos duermen, y vos non.
 (Frenk, *Corpus*, 1270 B y 297)⁵

Es bien sabido que el dístico pareado (en rima aguda o llana, con igual o desigual número de sílabas) tiene un reconocido abolengo como una de las formas preferidas para los villancicos/estribillos: “El villancico en su modelo más primitivo consta de un estribillo formado de un dístico paralelo”⁶. Se consigue así en nuestra canción que el pareado del estribillo presente una rima (é) distinta a la de las asonancias de las coplas y se refuerce el verso de arte menor (*Manuel*), cuya rima repite. Este trisílabo actúa, como queda dicho, de retorno, e introducido en las coplas se enlaza con el estribillo, reforzando los lazos que unen a éste con las coplas. A mi parecer, la trabazón de toda la canción queda asegurada, pues el resultado es una pieza lírica firmemente cohesionada en todos sus elementos, al tiempo que se destacan las diferentes formas métricas (no solo en lo que es relativo a las estrofas, sino también a la medida versal y a las rimas) en la configuración del estribillo frente a las coplas, algo que es habitual en las canciones líricas de la tradición moderna⁷.

Aceptada esta “transcripción”, salta a la vista que el esquema constructivo es francamente complejo: la canción está compuesta por tres coplas de dos seguidillas cada una con sus respectivos estribillos, que funcionan como bordón de las seguidillas: 7, 5a, 7 [3é], 5a // estribillo: 7é, 8é // etc. Cada copla repite el mismo estribillo (*¡La rama del laurel! / Ven por él luego, mi bien*) al final de las estrofas impares, que comienzan con la formulilla “Si quieres...”; mientras que las coplas pares, que se abren todas con el verso “Ya tienes el pañuelo”, llevan un estribillo cuyo verso primero es el mismo del anterior (*¡La rama del laurel!*), pero el segundo introduce variantes al repetirse en cada uno el último verso de su seguidilla (“Lo he enjabonado”, vv. 12 y 14; “Lo he rociado”, vv. 26 y 28; “Lo he bordado”, vv. 40 y 42).

5. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*, Madrid, Castalia, 1987. Citaré: Frenk, *Corpus*, y el número correspondiente de entrada de cada cantar.

6. I. Pope, *Cancionero de Upsala*, ed. cit., p. 15. En el mismo cancionero de la corte valenciana de don Fernando, Duque de Calabria –por no echar mano de textos más antiguos–, se recogen éstos: “No me las amuestrés más, / que me matarás”, e “Y dezid, serranicas, ¡he!, / d’este mal si moriré” (Frenk, *Corpus*, 375 A y 613). Véase además, entre otros, Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 137 ss.

7. De cualquier manera, se puede opinar que hay razones para organizar de una u otra manera estróficamente la canción recogida. Es el crítico el que debe decidir uno u otro modo de *escribir* los versos de esta lírica oral cuando las posibilidades son varias, como ocurre sobre todo en los estribillos, que presentan en realidad esta clase de problemas, justificando sus decisiones de manera convincente, siempre y cuando no olvide nunca que lo verdaderamente decisivo es que se reconozca en la forma escogida la estructura interna que rige cada cantar. Cfr. A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, 1969, pp. 171-173, y Frenk, *Corpus*, “Prólogo”, pp. XI-XIII. De todas formas, insisto, no se nos puede olvidar el problema que encierra la “transcripción” de una canción popular. Se pregunta con toda la razón del mundo Raúl Dorra: “¿En qué medida esta poesía cuya sustancia es la oralidad puede ser pasada, sin alteraciones fundamentales, a la escritura para sobre ella fundar una segunda escritura, la escritura científica? [...] Palabras para ser pronunciadas, cantadas, escuchadas y repetidas en actos de convergencia social, canciones que se distribuyeron en la temporalidad de la voz y no en la espacialidad de la escritura, producciones sometidas al comercio comunitario, entregadas al uso y por ello en constante mutación: ¿cómo pueden ser recogidas y fijadas sin ser traicionadas?”; y más adelante continúa: “La transcripción es externa al villancico [en nuestro caso, a la canción popular] y aparece sólo como una necesidad de la escritura. La base, aquí, es la sustancia sonora que se distribuye en la sucesión temporal y no en la simultaneidad que cubre la mirada” (*Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*, México, UNAM, 1981, pp. 31 y 32, y 49).

Si a esto se añade la reiteración a lo largo de la canción del nombre del amado, *Manuel*⁸, (unas veces en pie independiente y otras iniciando varios pentasílabos) y del verso “con sangre de mis venas” (vv. 10, 24, 38), no cabe duda de que el resultado es una canción muy bien trabada—como venimos diciendo—, por los elementos fundamentales constructivos del encadenamiento y de la repetición. El verso independiente, a modo de pie quebrado, *Manuel*, actúa, según adelantamos, de retorno de acuerdo con un recurso compositivo frecuente en la antigua lírica peninsular, sobre todo gallego-portuguesa (pero también se dio en la castellana), documentado en sus orígenes, y que consigue un tipo de composición en la que el estribillo está ingerido en la estrofa. Aunque los caminos, en esta canción andaluza, no sean rigurosamente los mismos que los seguidos por la lírica antigua, el resultado final sí lo es. He aquí un ejemplo muy conocido del repertorio de la poesía medieval gallego-portuguesa escrito por el rey don Denis:

*Levantou s'a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.*

Vai-las lavar alva.

*Levantou-s' a louçana,
levantou-s' alva,
e vai lavar delgadas
e-no alto.*

Vai-las lavar alva...⁹

Vicente Beltrán¹⁰ ha destacado que la técnica compositiva de esta cantiga de amigo es más bien rara porque la intercalación parcial del estribillo en la estrofa no suele ser frecuente en el repertorio gallego-portugués. La poesía galaica profana, para evitar el sonsonete de la cuarteta monorríma, ensayó varios procedimientos como incrustar entre el tercero y el cuarto un verso del estribillo con rima diferente, y este avance del estribillo se convirtió en uno de los primores cultivados en los cancioneros¹¹. Esto me hace valorar en su justa medida el hecho de que esta técnica se siga encontrando en la arquitectura formal de algunas de las canciones de la tradición moderna, a tantos siglos de distancia del *corpus* lírico donde se desarrolló.

Esta canción andaluza es un ejemplo excelente de configuración paralelística en la tradición moderna, naturalmente con las características o modalidades que diferencian la canción

8. Sin duda, Manuel es nombre muy habitual en la Península, pero sobre todo en Andalucía, y no digamos entre los gitanos, por lo que aparece con cierta frecuencia en canciones populares meridionales. Esta se oye en Alosno (Huelva): “Manuel, las alpargatas, / Manuel, qué bonitas son, / Manuel, hay que usarlas, / Manuel, por obligación”, Manuel Garrido Palacios, *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*, México, Fondo de Cultura Económica y Diputación Provincial de Huelva, 1992, p. 202.

9. Cito por Carlos Alvar y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, p. 377.

10. “O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular”, *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), núms. 1-2, pp. 5-25 (p. 7).

11. Véase para todo esto Eugenio Asensio, “Poética y realidad en las cantigas de amigo”, en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed., pp. 7-133 (p. 83).

moderna de la antigua. Las coplas –formadas, como hemos dicho, por seguidillas dobles con estribillos– se organizan de modo muy parecido a como, en la lírica antigua castellana, lo hacían las canciones que Eugenio Asensio describió como el tipo primero (A) de paralelismo.

[En esta modalidad] una sola estrofa básica [en nuestra canción la estrofa está compuesta por dos seguidillas] se repite con variaciones en otra –más rara vez en dos, tres y hasta cuatro– de responsión [...]. El tipo A es el preferido por el cantar lírico: en él la estrofa única de base admite, en compensación, mayor complejidad [como ocurre en nuestro caso]... En los cancioneros musicales españoles domina el tipo A, en que el paralelismo se limita a una sola estrofa base [en nuestro caso dos estrofas, o si se quiere una sola compuesta por dos seguidillas], reiterada por una sola estrofa responsoria [dos en el texto que nos ocupa], como rima alternante lograda casi siempre mediante la sinonimia. El estribillo unas veces parece volandero y tradicional; otras nace con la canción y forma cuerpo con ella¹².

Y pienso que el estribillo del cantar de Arcos de la Frontera es, sobre todo, ligero y tradicional, pero también está estrechamente ligado, formal y conceptualmente, a las coplas con las que forma parte indisoluble en la composición de la canción.

Asensio, al escribir esto, se refería a la lírica de la tradición antigua, pero me parece que puede ser válido también para la de la tradición moderna, siempre que no se olviden las peculiaridades y variaciones –insisto una vez más en ello– que la canción de nuestros días ha introducido en los esquemas configurativos del pasado. En lo esencial –a mi entender– este cantar andaluz se ha construido según esquema y estructura del paralelismo bien cercano al expuesto por el citado maestro.

La trabazón íntegra de la composición se asegura con esta técnica del paralelismo combinado (vale decir también reforzado) con el encadenamiento, según ha explicado Margit Frenk¹³. Estribillo y coplas en esta canción moderna (villancico y glosas para la canción antigua) forman un cuerpo continuo¹⁴ en el que se desarrolla un solo tema en una reiterada y obsesiva variación: el pañuelo, prenda íntima llena de connotaciones erótico-amorosas, como símbolo de la doncellería entregada por la joven al amado. La estructura paralelística se muestra en nuestra canción, como en tantas otras en el transcurso de los tiempos, con una capacidad suma para enfatizar el tema que desgranar los versos en una lentitud llamativa, pero de una eficacia incuestionable basada en la incontinida repetición del tema¹⁵ que una y otra vez, con una marcada reiteración de recursos, termina por fijarse de modo indeleble en la mente del receptor de esta canción andaluza.

Si estamos de acuerdo –y yo lo estoy– con la tesis de que toda producción de arte es una narración, de que toda forma de discurso organizado está investida de un carácter narrativo generalizado y como virtual, y que, en consecuencia, la poesía, por muy mínima que sea en

12. E. Asensio, “Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad”, en *Poética y realidad*, 1970, pp. 177-215 (p. 193).

13. “Historia de una forma poética medieval” (1970), recogido en sus *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 259-266 (p. 262, nota 7).

14. M. Frenk, “Glosas de tipo popular en la antigua lírica” (1958), en *Estudios*, 1987, pp. 267-308 (p. 293).

15. Cfr. Juan Victorio, *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2001 (ed. aumentada y corregida), p. 22.

la brevedad de su discurso, es, por lo menos de forma latente, una narración¹⁶, nuestra canción de Arcos contiene una historia que entregada a su exposición paralelística, que entre otras tiene la virtud de someter sus narraciones a un desarrollo circular que las impide progresar, no avanza en su discurso, pero en compensación va cargando de eficacia emotiva su mínimo contenido semántico, y con un lenguaje sumamente sencillo termina por actuar como una música interna o como un ensalmo¹⁷.

Sus estrofas están al mismo nivel, pues en realidad no existe una de base que exponga el tema y otra u otras que lo repitan paralelísticamente como la copla responsoria de la lírica antigua, pues de una sola por lo general se trataba en los textos del pasado. Además, estas estrofas de nuestra canción andaluza, que reiteran una y otra vez el tema, no basan su paralelismo en la alternancia mediante el uso de la sinonimia en sentido estricto (en el ejemplo gallego-portugués que he citado antes, como todos recuerdan, a *velida* responde *louçana*, y a *camisas*, *delgadas*), sino que la variación se construye mediante la enumeración de actividades relacionadas en un orden progresivo que hay que guardar, por coherencia y, sobre todo, porque el transmisor así las cantó: *lavar, planchar, bordar*. Y podríamos añadir *etcétera*, ya que esta enumeración no está cerrada. Aceptadas estas diferencias, que a nadie se le ocultan, el paralelismo de esta canción actual conserva su eficacia poética al producir el efecto buscado, que no es otro que la fijación de un determinado tema por la reiteración de los términos clave que lo representan. La repetición paralelística es particularmente adecuada para la expresión insistente del lamento de la muchacha enamorada, adolorida o inquieta, por el retorno, una y otra vez, de una idea que le atormenta o de un deseo que anhela satisfacer¹⁸. El tema se desenvuelve con repeticiones léxicas y versales, anafóricas y enumerativas en progresión de variantes en el desarrollo de su sistema constructivo.

Los términos marcados del texto arcense se agrupan, a mi parecer, en dos núcleos semánticos: *pañuelo* y la sangre de la muchacha (*con sangre de mis venas*) por un lado, y la llamada insistente al amigo (*Manuel*) para que venga a su encuentro (*llévalo a mi casa y ven por él luego*), por otro lado. A esto hay que añadir, naturalmente, la obligada frecuencia del estribillo. Y toda la canción gira en torno a ellos con esa obsesiva y aturdidora insistencia, hasta tal punto que la repetición se convierte en el recurso angular sobre el que se basa y levanta el texto poético. De este modo, la recurrencia o repetición, como “el rasgo constante y quizá universalmente definitorio de la poesía oral”, en palabras de Paul Zumthor¹⁹, impone en estas coplas, de manera inapelable, sus derechos sobre los otros recursos del estilo poético de la oralidad. La repetición formal y de sentido “pertenece por juro de heredad al patrimonio del canto popular”²⁰. Esto no quiere decir, en modo alguno, que se excluyan otros artificios

16. Véase Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral* (1983), Madrid, Taurus, 1991, p. 52.

17. Cfr. Edward M. Wilson, “Albas y alboradas en la Península”, en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 55-105 (pp. 74-75).

18. Cfr. E. Asensio, “Poética y realidad en las cantigas de amigo”, en *Poética y realidad*, 1970, pp. 85-86.

19. *Introducción a la poesía oral*, 1991, p. 149.

20. E. Asensio, “*Fonte frida* o encuentro del romance con la canción de mayo”, en *Poética y realidad*, 1970, pp. 230-262 (p. 250).

y mecanismos retóricos en la canción popular, y en ésta, desde luego, se da una buena parte de los caracteres propios de la expresión de la poesía oral²¹.

UN ESTRIBILLO DE TIPO TRADICIONAL

El estribillo, como queda dicho, forma parte de la canción, entremezclándose (encadenándose) con las coplas según fórmulas antiguas y procedimientos utilizados asimismo en la tradición moderna²². Este estribillo, en las formas diferentes en que se manifiesta, basa su estructura en un sistema binario²³ con un primer segmento común exclamativo (A, *¡La rama del laurel!*) y un segundo segmento que, en unos casos es exhortativo (B1, *Ven por él luego, mi bien*), con un verbo de movimiento de uso tan frecuente en esta clase de cantarcillos, y en otros casos, declarativo (B2, *lo he enjabonado*, etc.). El sintagma verbal es de una sobriedad manifiesta, intensificando la expresividad de los sentimientos con el vocativo reiterado *mi bien*.

El primer verso exclamativo, *¡La rama del laurel!*, es interpolación lírica nada extraña en estribillos peninsulares. He aquí dos muestras: "Olé, olé, ramito de laurel" y "Manuel, / alza la rama, / la rama del laurel"²⁴. El laurel pertenece a la flora más habitual del cancionero tradicional de todos los tiempos, como el romero. Un ejemplo más recogido por Bonifacio Gil:

Estando la Catalina
y viva el amor
sentadita en el laurel
y viva el anduve²⁵.

Pero no solo en la poesía oral, sino también en la literatura escrita, el laurel —como es bien sabido— es árbol que simboliza la guardia, la defensa, el triunfo, entre otras significaciones, y representa la fragancia de la buena fama²⁶. Para los clásicos de la Antigüedad como

21. Así, es aditiva más que subordinada, agregativa más que analítica, conservadora o tradicionalista, apasionada y participativa más que objetivamente distanciada, próxima al mundo familiar del hombre (de la mujer, claro es), centrada en el presente, concreta y situacional más que abstracta. Véase Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982 (pp. 36-57), citado por A. Sánchez Romeralo, "El villancico, como texto oral", en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990, 2 vols., I, pp. 59-80 (p. 70).

22. Cfr. José M^o Alín, "Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas", en Manuel Alvar *et alii*, *El comentario de textos. 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 339-374 (p. 369).

23. Véase A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, 1969, caps. III y IV.

24. Tomo la primera muestra de Carlos Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969, n^o 3242, y la segunda de Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura (1956 y 1961)*, ed. de Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano, 2 vols., Badajoz, Diputación Provincial, 1998, I, n^o 23, que es copla, ésta última, que por el asunto no tiene nada que ver con la canción de Arcos.

25. Citado por Mercedes Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976, p. 241.

26. San Isidoro escribió: "*Laurus* (laurel) viene de la palabra *laudes*, alabanzas; con el laurel se coronaba, en medio de alabanzas, la cabeza del vencedor [...] Los griegos llaman a este árbol *dáfnen*, porque nunca pierde su verdor, y por eso precisamente se hacen las coronas de los vencedores con ramas de este árbol. Se cree por el vulgo que este árbol es contrario a los rayos", *Etimologías*, XVII, 7, 2 (cito por la ed. de Luis Cortés y Góngora, Madrid, BAC, 1951, p. 420b). Desde este temprano texto isidoriano hasta la literatura española de todos los tiempos, las referencias

para los modernos era, sobre todo, símbolo de lo inmarchitable e inmortal. Y eso mismo viene significando en las canciones de la lírica popular: la firmeza duradera del amor de los amantes y la constancia en la guarda de la buena fama. Este es un cantarillo recogido en tierras leonesas:

Que no le llames,
que ya no viene.
Que se ha quedado dormida
debajo de los laureles.
Y los laureles son firmes
y tú para ella no eres.
Que no la llames,
que no te atiende²⁷.

Y en una canción de pregones extremeña que publicó Bonifacio Gil se dice:

[...] Carbón de encina,
carbón de roble;
mira que la firmeza
no está en los hombres.
No está en los hombres
ni en las mujeres,
mira que está en el tronco
de los laureles [...] ²⁸

Podemos interpretar —y no creo que nos equivoquemos mucho— que la muchacha de nuestra canción proclama con orgullo el gozo de haber guardado para su amigo la flor de su doncellerz, o que su amor es imperecedero, y como señal de esto enseña triunfante la rama de laurel.

Pero también pudiera tener aquí otro sentido, que se añadiría al expuesto, conviviendo fácilmente con él ya que uno no excluye al otro: me refiero a una significación erótica de *la rama del laurel*. El laurel es árbol fuerte, resistente y enhiesto, crece derecho siempre hacia el cielo. Con incontestable sentido sexual se documenta *ramal*, y creo que por analogía puede hacerse extensivo a *rama*. En el segundo terceto de un soneto anónimo muy soez y lúbrico, que comienza “Tú, rábano piadoso, en este día”, se lee:

a las virtudes y los valores simbólicos del laurel son innumerables. Valgan, aunque no sean necesarias, estas referencias: un “laurel muy añjano” en el *Libro de Alexandre* (estr. 936) comunica su perenne verdor (“siempre estava verde, invierno e verano”) al vergel en cuyo centro está plantado, como elemento principal del *locus amoenus*. De Cervantes es esta cita: “Trafan los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol, los cuales se coronaban con dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas” (*Quijote*, II, LVIII, ed. dir. por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes y Crítica, 1998, 2 vols., I, p. 1101). Y en el *Emblema CCX* de Alciato se lee: LAVRVS: Praescia venturi Laurus, fert signa salutis: / Subdita pulvillo somnia vera facit...[“Adivina el laurel lo venidero, / Y trae señales de salud muy ciertas, / Y con polvo haze el sueño verdadero”] (cito por la ed. de Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 221).

27. León (Nocedo de Curueño), en Luis Díaz de Viana y Manuel Manzano Alonso, *Cancionero popular de Castilla y León*, Salamanca, 1989, p. 31.

28. *Cancionero de Extremadura*, 1998, II, p. 600.

Las hojas entren, y ojalá viniera
 el ramal de fray Lucas, de solapo,
 y diérase mi coño un gentil verde²⁹.

Los dos textos extremeños citados más arriba parece que están en sintonía con este sentido sexual de la rama y el tronco del laurel. De todas formas tómese, por el momento, como una conjetura y nada más, pero no descabellada: los cantares populares están llenos de sorpresas de esta clase, y nadie se extraña.

DONDE LAVAN LAS MOCITAS LOS PAÑUELOS DE LOS NOVIOS

La canción de Arcos de la Frontera está en boca de una muchacha, y además es una canción de mujer en el sentido en que se viene aceptando según los últimos estudios de varios destacados especialistas: expresa sin cohibición alguna ni falsas pudibundeces sus más profundos sentimientos y sus deseos más urgentes. En sus versos desarrolla, en sucesivas variantes e insistentes repeticiones, el motivo folclórico del pañuelo del novio, testimonio eufemístico de la entrega de la joven al amado; entrega primera, se puede entender en este caso, pues la virginidad de ella se evidencia en la *sangre de sus venas*.

Para nuestra canción creo que conviene tener en cuenta dos sentidos y manifestaciones diferentes, pero muy relacionados, del motivo del pañuelo en las coplas de la lírica popular moderna. Es fácil, por un lado, encontrar a las jóvenes lavando los pañuelos de los novios en fuentes, arroyos, pilas y ríos de la Península. En la meseta madrileña se oye este cantar:

Debajo de tu ventana
 hay una pilita de oro
 donde lavan las muchachas
 los pañuelos a los novios³⁰.

Esta canción, en distintas versiones, se canta por buena parte de la geografía peninsular³¹. Pero donde realmente abundan los ejemplos es en tierras del Sur, y no sería nada extraño que esta vitalidad se debiera a la lírica flamenca que ha asegurado este motivo por toda Andalucía:

Allá arribita, arriba
 hay una pila de oro

29. Tomo el texto de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, núm. 112, p. 226.

30. Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1951-1960, II, 229.

31. Así dice una de Salamanca: "Allí arribita, arribita, / hay una fuente de oro / donde lavan las mocitas / los pañuelos de los novios" (Dámaso Ledesma, *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Salamanca, Imprenta Provincial, 1972, reedición, p. 86). También se oye por tierras alicantinas: "Allá riba, allá ribota / hay una fuente de oro, / donde lavan las mocicas / los pañuelos de sus novios" (José María Soler García, *Cancionero popular villenense*, Alicante, 1986, núm. 2410). También se halla una versión en Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, Málaga, Arguval, 1992, p. 136.

donde lavan las mocitas
los pañuelos de los novios³².

Una versión de la canción citada, con toná de bambera, la cantaba la Niña de los Peines³³. Y Antonio Mairena, como otros cantaores, divulgó por fandango esta otra letra registrada en varios cancioneros³⁴:

En esa calle vivía
la que me lavó el pañuelo.
Me lo lavó en agua fría,
me lo tendió en el romero
a las claritas del día.

El pañuelo de estas canciones rezuma connotaciones eróticas clamorosas³⁵, y así se manifiesta en otros cantares meridionales, pertenezcan o no a la lírica flamenca. Sobre el motivo vuelven una y otra vez los poetas del Sur. Entre los papeles que dejó mi malogrado amigo José Luis Tejada, poeta del Puerto de Santa María, he hallado esta bulería:

Por más que laves y laves
no perderá tu pañuelo
la manchita que tú sabes.

Del repertorio reunido por Rodríguez Marín quiero recordar una copla que guarda relación (métrica, estilística y temática) con la que estamos estudiando:

Dame, Pepe, el pañuelo,
lo lavaré;
con suspiros del alma
lo secaré³⁶.

Está claro que la canción de nuestra moza de Arcos desarrolla un motivo harto difundido en la lírica popular hispánica, documentado ya en los primeros cancioneros decimonónicos. A finales del siglo XIX, *Demófilo* recogía en su repertorio flamenco³⁷ el cantarcillo siguiente:

32. Juan Alberto Fernández Bañuls y José M^a Pérez Orozco (eds.), *La poesía flamenca. Lírica en andaluz*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla, 1983, p. 250.

33. Debo a mi amigo Pedro Peña –y aquí quiero expresarle mi agradecimiento– parte de la información flamenca que utilizo en este trabajo.

34. Así, por ejemplo, Kurt Schindler: “En esta calle vivía / la que me lavó el pañuelo, / la que me dio calabazas. / ¡Ten cuidado, compañero!” (*Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Nueva York, Hispanic Institute, 1941, núm. 380). Versiones diferentes a ésta, en B. Gil, *Canc. de Extremadura*, cit., I, p. 151, J. M. Soler García, *Canc. villenense*, cit., núm. 712 (y con esta variante: “Mírala por donde viene, / mírala por donde va, / la que me lavó el pañuelo / con el agua de fregar”, núm. 2318), y F. Álvarez Curiel, *Canc. andaluz*, cit., p. 101.

35. Claro que no siempre es así; *cfr.* Fernando Villalón, tan buen conocedor, degustador y recreador de la lírica popular: “La Virgen María lavaba / con el agua del romero / un pañuelo de su novio, / de San José el carpintero” (*Obras*, Madrid, Trieste, 1987, p. 137).

36. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles (1882-1883)*, 5 vols., Madrid, Atlas, 1981, II, núm. 2634. Hay testimonios de este cantar fuera de tierras andaluzas, por ejemplo, en el cancionero alicantino (J. M. Soler García, *Canc. villenense*, cit., núm. 1427).

37. Cito por la ed. de Enrique Baltanás, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”* (1881), Sevilla, Portada Editorial, 1996, p. 204.

En un praíto berde
 tendí mi pañuelo;
 cómo salieron, mare, tres rositas
 como tres luseros.

Con este texto hemos pasado al segundo desarrollo del motivo: se trata ahora no del pañuelo del amigo, sino del pañuelo propio en el que se evidencia la sangre de la doncella. En la nota con que lo editaba don Antonio Machado y Álvarez explicaba que “alude a la costumbre que tienen los gitanos de presentar, al día siguiente de la boda, la camisa de la desposada para que las familias conocidas puedan cerciorarse de la virginidad de la doncella de la víspera”. Era costumbre, desde luego, no exclusiva del pueblo gitano. El propio *Demófilo* ofrece al lector datos sobre la misma práctica extendida entre los sicilianos, de modo que fue habitual en algunos pueblos mediterráneos³⁸, como entre otros del ancho mundo. Incluso hay numerosos testimonios históricos de haber sometido a esta prueba a más de una reina castellana y a numerosas damas de la aristocracia; parece que de ella no se libró ni la mismísima Isabel la Católica.

El rito —bárbaro sin paliativos— no fue, decimos, exclusivo de los gitanos, pero sí son ellos los que lo han mantenido vivo hasta nuestros días. La “seguriya jítana” publicada por don Antonio Machado se ha difundido en muchas colecciones del siglo XX, y es conocida por cualquier aficionado al flamenco. Entre los gitanos es letra de cante de boda, de *alboreá*, aunque esta modalidad se exprese, preferentemente, en cuartetas o coplas. Por eso, la seguidilla publicada por *Demófilo* tiene su versión, tal como se canta hoy, en cuarteta para el canto de *alboreá*:

En un prao verde
 tendí mi pañuelo:
 salieron tres rosas
 como tres luceros³⁹.

Del mismo modo, otro texto que reunió el folclorista sevillano,

Bendita la mare
 que tiene que da

38. Todavía a principios del siglo XX, en tierras del condado de Modica, la mañana después de la boda, se mostraba la camisa de la novia para que los parientes observaran los testimonios de su virginidad. En otros pueblos sicilianos, la costumbre de enseñar a los parientes la camisa de la desposada tenía lugar la tarde del domingo, y los familiares del novio esperaban muy preocupados el resultado de la muestra, porque de ella dependía la honra del linaje familiar, hasta el punto de que si la sangre era abundante se multiplicaban las manifestaciones de cariño a la joven desvirgada. En Calabria, en algunos pueblos de Aspromonte, los padres de la novia traían en procesión por las calles la camisa de la casada con el grito de “Ecco, l'onore della figlia mia!”, y cuando una mujer quería ofender a otra le decía: “Mi camisa no permaneció blanca” (véase Rafael Corso, *Das Geschlechtsleben in Sitte, Brauch, Glauben und Gewohnheitsrecht des italienischen Volkes. Erhebungen und Forschungen*. Im Selbstverlag des Verfasser in Nicotera, 1914, pp. 9-10. Agradezco a mi amigo Ion Talos esta información).

39. Rodríguez Marín recoge también el texto en esta versión: “Tendí er pañuelo ‘n er prao / Y se me llenó de rosas. / ¡Bendita sea la mare / Que te parió tan jermosa!” *Cantos*, ed. cit., II, núm. 1087.

cómo diñaba rosita y mosquetas
po la madrugá⁴⁰,

lo cantan los gitanos, durante la boda, también en su versión de cuarteta arromanzada:

Dichosa es la mare
que tiene que dar
rosas y mosquetas
por la madrugá.

Y todavía un ejemplo más de letras de *alboreá*:

Ese pañolito blanco
que amanece sin señal
antes que alboree el día
con flores se ha [d]e coronar.

Estos cantes se refieren a los testimonios de virginidad de la novia que verifica la vieja examinadora –llamada *la picaora* en algunos grupos o clanes de gitanos, como en los de Lebrija– rodeada de las mujeres de la familia. Esta desfloración ritual, que la anciana realiza introduciendo sus dedos en el cuerpo de la joven, se patentiza en las manchas rojas (“salieron tres rosas”) que quedan en el pañuelo que *la picaora* muestra como prueba incontestable de la honra de la muchacha, que se manifiesta en la *alboreá*, la canción de boda del pueblo gitano. Como era de esperar, estos ritos han ido desapareciendo, y ahora es potestativo del novio enseñar las pruebas de virginidad de la recién casada, pero ha quedado la costumbre de levantar a los novios y, naturalmente, se mantiene viva la interpretación de cantos nupciales, las *alboreás*, y algunos romances, como *Gerineldo* y *Tamar*, que narran la desfloración de la doncella consentida, el primero, y forzada en el segundo⁴¹. Ya se sabe que las bodas fueron, de siempre y según los testimonios más antiguos que nos han quedado, una de las festividades populares a las que se ligó la canción lírica.

A mi parecer, en nuestro texto de Arcos al motivo de lavar el pañuelo del novio, eje temático exclusivo de los primeros textos citados, se suma el de las muestras de la virginidad, según hemos visto en el repertorio segundo de cantares transcritos. La insistencia del verso “con sangre de mis venas” en las coplas gaditanas lo está diciendo a voces. El resultado temático de esta canción es el cruce de motivos muy relacionados pero diferentes: lavar el pañuelo del novio con la sangre de la doncella de la joven.

Nuestra canción de Arcos de la Frontera se canta como soleá, por bulerías arromanzadas, que es palo y melodía musical en que se difunden estas *alboreás* en las comarcas de Jerez, Lebrija y Utrera. Esto explica la relación temática que se ha establecido entre el cante de

40. *Colección de cantes flamencos*, 1996, p. 195. ‘Mosqueta’: “rosa pequeña y blanca, de una especie de zarza. Llámase así por su olor de almizcle” (*Dic. de Autoridades*).

41. Véase Enrique J. Rodríguez Baltanás y Antonio José Pérez Castellano, “Cómo vive el Romancero entre los gitanos de la provincia de Sevilla: las familias Peña y Fernández”, en Pedro M. Piñero *et alii* (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (1987)*, Cádiz, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 625-636 (pp. 628-629).

boda gitano y determinadas canciones populares de la zona, que intercambian sus motivos e incluso sus melodías.

Como era de esperar –la tradición se extiende poderosamente por la geografía lírica hispana–, este entrecruce de los dos motivos no es exclusivo de nuestra canción gaditana; aparece en otras coplas andaluzas, como por ejemplo:

Pepito, dame el pañuelo
que te lo voy a lavar,
y con sangre de mis venas
te lo voy a enjabonar⁴².

Y también de otras zonas peninsulares, aunque yo no tenga documentada, por ahora, nada más que una muestra alicantina. En una canción infantil que comienza con el conocido verso “Soy la reina de los mares”, se canta al final:

El pañuelo de mi novio
no se lava con jabón,
[con jabón,]
se lava con sangre pura,
sangre de mi corazón,
[mi corazón...] ⁴³

DEL SÍMBOLO AMOROSO ANTIGUO A LA INCONTESTABLE Y CRUDA REALIDAD ERÓTICA DE LA TRADICIÓN MODERNA

Queda por ver una cuestión de sumo interés para el conocimiento del proceso que la canción lírica ha sufrido en el transcurso de los tiempos. Como todo el mundo sabe, la tradición lírica antigua está llena de lavanderas. Cuando estas doncellas de la poesía tradicional, según los textos que nos han llegado del medievo y del siglo XVI, lavan sus camisas y las de sus amigos, la canción –y nadie lo ignora–, está descubriendo ni más ni menos que la intimidad amorosa de los enamorados. Los versos, y esto es válido para toda la cultura occidental, se llenan de una gran carga erótica al tiempo que, no en pocos casos, ponen de manifiesto el poder mágico de la joven sobre el amigo del que posee una prenda íntima⁴⁴. En la antigua lírica popular castellana, lavar esta prenda del novio tiene el valor de rito simbólico de la prodigiosa unión con él.

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,

42. F. Álvarez Curiel, *Canc. andaluz*, cit., p. 146.

43. J. M. Soler García, *Canc. villenense*, cit., núm. 123.

44. Véase Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental* (1993), versión española ampliada por el autor, Madrid, Gredos, 2001, pp. 170-173.

donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?⁴⁵

(Frenk, *Corpus*, 321)

Este lavado de las camisas de la moza y la del amado tiene un fácil sentido amoroso: la unión íntima de los dos jóvenes, ya que estas prendas funcionan como representación sinecdótica de los enamorados, y la misma significación simbólica debe darse a esta bellísima copla flamenca:

Pero un día llegará
en que tu ropita [o tu ropa] y la mía
vayan juntas a lavar⁴⁶.

Una gavilla de símbolos carga de sentido erótico la cancioncilla antigua (y la moderna flamenca), en la que los versos “donde lavo la mi camisa / y la de aquel que yo más quería” quedan reforzados en esta significación de intensa relación amorosa. A nadie se le escapa el valor de estos símbolos de la lírica antigua. La significación simbólico-erótica de lavar la camisa manchada como evidencia del acto sexual, es elemento tópico recurrente en la antigua lírica popular hispánica⁴⁷. En un canto de boda judeo-español recogido en Tetuán que publicó Manuel Alvar⁴⁸, la novia lava la camisa del joven y, del mismo modo, los diferentes símbolos que contienen sus versos hablan a las claras de los deseos y la disposición amorosa de la muchacha, no en balde forma parte del espléndido repertorio de cantos epitalámicos de la tradición sefardí:

Debajo del limón
dormía la niña
y sus pies en el agua fría.
Su amor por ahí vendría:
— “¿Qué hacés, mi novia garridá?”
— “Asperando a vos, mi vidá,
lavando vuestra camisa
con xabón y lexía”.
Debajo del limón, la niña;
sus pies en el agua fría,
su amor por ahí vendría.

Asimismo, junto al motivo simbólico de lavar la camisa, la propia y la del amigo, se encuentra en el pasado el de la camisa manchada de sangre, como signo irrefutable de la desfloración de la muchacha. Y los testimonios están tanto en cantares antiguos:

45. Para una lectura erótica de esta canción, así como de esta clase de poesía tradicional, entre otros estudios, puede verse: Louise O. Vasvári, *The Heterotextual Body of the “Mora morilla”*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999, pp. 75-95.

46. Agradezco a mi amiga Ana Córdoba que me facilitara esta copla.

47. Véase para todo esto: Magdalena Altamirano, “La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica”, en Concepción Company et alii (eds.), *Voces de la Edad Media. III Jornadas Medievales*, México, UNAM, 1993, pp. 123-137.

48. *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, CSIC, 1971, texto XVI, versión A, p. 240.

— Dezid, hija garrida,
¿quién os manchó la camisa?
— Madre, las moras del çarçal.
— Mentir, hija, mas no tanto,
que no pica la çarça tan alto.

(Frenk, *Corpus*, 1651)

Como en el romancero:

— *Essa guirnalda de rosas,* *hija, ¿quién te la endonara?*
— Donómela un cavallero que por mi puerta passara;
tomárame por la mano, a su casa me llevara...
traygo, madre, la camisa de sangre toda manchada...
— Si dizes verdad, mi hija, tu honrra no vale nada...⁴⁹

En la tradición moderna el pañuelo ha sustituido a la camisa; es, sin duda, prenda preferente de la intimidad de los enamorados. Dice un cantar asturiano, uno entre tantos:

Si te duele la cabeza
arrímate a mi pañuelo,
que mi pañuelo bien sabe
de tus males el remedio⁵⁰.

Es por eso, como hemos visto, por lo que las muchachas lavan con tanto esmero y en lugares privilegiados (en una pila de oro, en agua clara y corriente...) los pañuelos de los novios, y en sus canciones queda siempre un misterioso halo de entrega amorosa total, como aquella asturiana que cantaba:

El pañuelo de mi amante
no se lava en ningún río;
lávase dentro del mar
en la popa del navío⁵¹.

En muchas canciones que se oyen por nuestras tierras (de nuevo hay que decir que tanto líricas como romancísticas), el pañuelo conserva vigente el valor semántico como símbolo de la entrega de la honra y de la virginidad que la mujer hace al amigo. ¡Nadie mejor que la *Bastarda* del romance sabe lo mucho que vale su pañuelo, y porqué lo vale, al entregárselo al agotado segador! (“Le ha dado dos mil doblones / en un pañuelo de holanda, // que vale más el pañuelo / que el dinero que le daba”)⁵².

49. Del pliego suelto gótico s.l. n.a. “Sigue se un romance que dize. Tiempo es el cavallero... hechos por Francisco de Lora” (*Pliegos Praga*, t. 2, Madrid, 1960, p. 284). Tomo los datos de M. Frenk, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1971, p. 73 y nota 34. Véase además Giuseppe di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, núm. 25, pp. 177-178.

50. Aurelio del Llano, *Esfoyaza de cantares asturianos*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1977, núm. 146.

51. José Rocas Moral, *Asturias: escenas campesinas*, Oviedo, 1875. Debo, y me complace decirlo aquí, las referencias asturianas a mi buen amigo José M^o Alfn.

52. 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 (pp. 121-123).

Opino que el sentido metafórico erótico-amoroso del sintagma “lavar camisa”, en cualquiera de sus diversas manifestaciones, versiones y modalidades, estaba tan arraigado en la poesía popular antigua que su virtualidad simbólica se ha resistido a desaparecer, y adaptándose a los nuevos tiempos y a los nuevos modos, y sobre todo al nuevo concepto de la lírica moderna, se ha mantenido con innegable vigencia, aunque para ello haya tenido que convertir la camisa en pañuelo, una prenda más modesta y de apenas relieve en la poesía del pasado, y su pleno significado metafórico se haya visto bastante mermado como la mayoría de los símbolos antiguos que se encuentran muy desgastados en la canción actual. A camino entre el sentido figurado y la significación literal de los términos, nuestra canción, como tantas otras de la tradición andaluza, y sin duda peninsular, aúna el valor simbólico con el incontestable significado de la cruda realidad de la vida amorosa. En nuestra canción se ha producido la alternancia entre el significado literal y el simbólico, o mejor dicho, se ha creado una constelación en la que diversos símbolos, por un lado, y realidades de la vida amorosa expresadas de forma literal por otro, se dan en estrecha convivencia de modo que se complementan y se iluminan unos a otros⁵³. El profesor Stephen Reckert lo ha explicado de modo meridiano:

Una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con que resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al del simbolismo, balanceándose a veces a medio camino entre los dos. Ocurre esto particularmente cuando el símbolo toma la forma de simple sustitución, en la que un hecho concreto, un lugar o un objeto material adquiere un significado simbólico a través de connotaciones y asociaciones fortuitas inherentes a ciertas palabras o que, andando el tiempo, se han acumulado en torno a ellas en una determinada cultura o tradición literaria, sin que su significado primario deje por ello de ser el obvio y puramente literal⁵⁴.

La arquitectura formal y el contenido semántico de esta canción se deben, en buena parte, a la supervivencia de estructuras métricas, de recursos y de motivos bien conocidos en la tradición anterior. El paralelismo y el uso de la repetición como piedra angular de su configuración poética le prestan todo el poder y la fuerza de la sugestión poética de la lírica popular antigua. Los motivos, aun apoyándose en la literalidad de los términos en que se expresan, han asegurado su vigor reformulando viejos y pujantes símbolos de la lírica antigua, que están ya francamente desgastados, cuando no definitivamente desposeídos de su valor metafórico, porque no es posible —o al menos no es nada fácil— desligar el símbolo del objeto que representa.

53. M. Altamirano, “La presencia de la camisa”, p. 125.

54. *Más allá de las neblinas de noviembre*, ed. cit. de 2001, pp. 137-138.