

**“POR VERTE, VIRGEN SAGRADA, HIZO EL SOL UNA PARADA”:
LA SIMBOLOGÍA ERÓTICA DE LOS ESTRIBILLOS ROMANDESCOS
CANARIOS¹**

Andrés Monroy Caballero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Estudiar un fenómeno tan peculiar como el de los estribillos romancescos canarios, composiciones breves que pertenecen a la lírica oral de tipo tradicional y que aparecen recogidas en composiciones romancísticas también de tipo oral, en un estado cuasi primigenio a pesar de ser recolectadas en el siglo XX, es una tarea de vital importancia para entender muchos fenómenos tradicionales, tanto medievales como de los que perviven en la actualidad. La vigencia y validez de la fórmula canaria debe dar que pensar a estudiosos, eruditos y medievalistas sobre la finalidad y el objeto que movía a la incorporación de los estribillos en

¹ Extraemos el corpus lírico de estribillos romancescos en su mayor parte de los “romancescos” isleños editados hasta el momento, en algunos casos a través de los apéndices de los mismos, o en otros, como en el *Romancero de Fuerteventura* (1991) de Maximiano Trapero, del propio cuerpo de la obra. Únicamente Pérez Vidal y Maximiano Trapero han sacado a la luz sendas colecciones de estribillos romancescos, el primero en la obra *Poesía tradicional canaria* (1968) y el segundo en *Lírica tradicional canaria* (1990). Asimismo, Trapero nos aproxima una cifra de alrededor de 500 estribillos romancescos en Canarias. Cfr. Maximiano Trapero (ed.), *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*, (Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero, celebrado en la isla de La Gomera –Islas Canarias-, del 20 al 24 de julio de 2001), Tenerife, Cabildo Insular de La Gomera, p. 253.

las distintas composiciones del cancionero y del romancero antiguo. Porque, al fin y al cabo, el estribillo romancesco canario supone la plasmación lírica y simbólica de todo un sentimiento completo y complejo, de una realidad intra o extrasensorial, que se formula en un espacio muy limitado de versos -un dístico- y puede considerarse por sí mismo como poesía popular, ajena al hecho de estar encabezando o acompañando a un romance.

Esta cuestión palpitante de incluir un estribillo romancesco en el cancionero popular la resuelve Maximiano Trapero -uno de los más ardientes recolectores de literatura oral de Canarias- al considerar los estribillos romancescos como subgénero lírico en su clasificación de la poesía oral de tipo tradicional, en la obra *Lírica tradicional canaria*². Porque para este autor “los estribillos romancescos tienen una vida propia e independiente”³ del romance al que acompañan y consisten en “suspiros brevísimos que encierran una quintaesencia poética, comparables, sin duda, a las endechas y a la más alta lírica popular del Siglo de Oro de la literatura española”⁴. Realmente, el intenso halo significativo que deja el responder o pie de romance canario, ajeno por completo en muchas ocasiones al romance al que acompaña, tiene una capacidad de sugerencia tan alta, está impregnado de un lirismo y un simbolismo tan peculiar, que pueden ser considerados estos estribillos como obras líricas independientes del contexto romancesco en que se enmarcan.

Ya lo hace notar Margit Frenk, en su ponencia “El romancero y la antigua lírica popular”⁵, al hablar de la “íntima convivencia de la épica y la lírica” a comienzos de la literatura hispánica, especialmente al referirse a los “romances-villancico”, donde incluso aporta ejemplos canarios:

² Maximiano Trapero, *Lírica tradicional canaria*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, serie “Biblioteca Básica Canaria”, 1990a, pp. 7-10 y 31.

³ *Ibidem*, p. 46.

⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁵ Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *La eterna agonía del romancero (Homenaje a Paul Bénichou)*, Sevilla, Área de Literatura Oral de la Fundación Machado y Grupo de Investigación “Romancero de la tradición moderna en Andalucía de la Universidad de Sevilla”, 2001, pp. 39-53.

Los romances-villancico nos están hablando igualmente de otra especie poética medieval casi desaparecida, que también combinaba, de manera diferente, los romances y las canciones líricas, a saber, los romances con los estribillos⁶.

Normalmente, los estribillos romancescos canarios aparecen acompañando a los romances cuando éstos son cantados, como apoyatura rítmica a la composición que la sustenta. Pero no se trata de un fenómeno homogéneo en toda Canarias, dice Trapero a este respecto que sólo se cantan en cuatro de las siete islas que forman el archipiélago: “Los estribillos romancescos se llaman en Canarias: *responderes* (en La Palma y en El Hierro) o *pies de romance* (en La Gomera y en Fuerteventura)”⁷. Y este dato es muy interesante ya que el origen arcaico⁸ de los estribillos romancescos canarios –como también el de los propios romances cantados o recitados en las Islas– convierte a estas breves composiciones en un campo de estudio de gran potencialidad para entender el cancionero y el romancero de épocas pretéritas, cuando éstos eran profusamente cantados, por su pervivencia, prácticamente en solitario, en la literatura tradicional actual⁹. No en vano, ya Pérez Vidal en 1968 se hacía eco de la necesidad de estudiar los estribillos romancescos canarios en el marco global del romancero¹⁰.

Desde muy temprano se recogieron en Canarias muestras de estribillos cantados junto a romances, como así lo refleja la experiencia vivida por B. Carballo Wangüemert en La Palma, quien la describe con todo detalle en su obra *Las Afortunadas. Viaje descriptivo a las*

⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁷ Constatamos la existencia de estribillos en otras islas (Lanzarote, Gran Canaria y Tenerife), como se verá más adelante en el caso del ejemplo lanzaroteño. Cfr. Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1990a, p. 45.

⁸ El arcaísmo es un rasgo particular del romancero canario, hecho reconocido por todos los investigadores de la lírica tradicional, y en el caso del estribillo, también nos lo confirma Trapero en el capítulo “El romancero en Canarias a finales del siglo XX”. Véase Piñero Ramírez, *ob. cit.*, p. 435.

⁹ Puesto que en la mayoría de áreas donde pervive el romancero y el cancionero, éstos han perdido su funcionalidad de canto popular, como bien lo reconoce Trapero. Cfr. Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1990a, p. 45.

¹⁰ José Pérez Vidal, *Poesía tradicional canaria*, Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1968, pp. 34-5.

islas Canarias (1862), en relación al baile del “Santo Domingo”. Este testimonio de Carballo Wangüemert puede considerarse como la primera poética sobre el canto de los estribillos en Canarias:

Dos o tres hombres tocan el tamboril [...] El principal canta un romance, y sus compañeros cantores repiten a cada estrofa o cuarteta una tonadilla. Hay por de contado diversas tonadillas que se acomodan á arbitrio á cada romance, y cada una de ellas no pasa nunca de los dos versos, así como hay muchos romances sobre diversos asuntos¹¹.

También C. de Arribas y Sánchez nos vuelve a presentar, casi cuarenta años después, otra descripción del baile de “Santo Domingo” en su libro de viajes *A través de las islas Canarias* (1900), al mencionar los estribillos romancescos:

[...] por más que actualmente va perdiéndose la costumbre del baile y quedando en cambio el canto o la *cantiga*, como dicen los naturales; y viene à ser un romance que va cantado uno solo, respondiendo à cada dos versos, ó sea à la caída del asonante todos los acompañantes con un estribillo¹².

Y no podemos obviar las palabras del que es referente indiscutible y más destacado investigador del romancero hispánico, don Ramón Menéndez Pidal, quien, en carta dirigida al *Diario de Tenerife* el día 29 de enero de 1904, comenta sobre el repertorio romancístico canario, en relación con el romancero peninsular, estas palabras:

En el caso de Canarias debiera ser muy semejante. Aunque hasta hoy no se han recogido en ellas romances tradicionales, hay noticias seguras de que se conservan, y todavía en una de sus manifestaciones más vigorosas y primitivas: en las danzas públicas. El baile llamado en La Palma *Santo Domingo* es el baile del romance, lo mismo que la *danza prima* de Asturias, el país que más romances ha coleccionado por ahora. Y tal

¹¹ Obra editada en Madrid, 1862, p. 277. Véase la Introducción de Diego Catalán (ed.) a *La flor de la marañuela. Romancero General de las Islas Canarias*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de Tenerife, 1969, 2 vols, pp. 4-5. Las tonadillas de las que habla B. Carballo no son otra cosa que estribillos romancescos.

¹² Publicada aproximadamente en el año 1900, Santa Cruz de Tenerife, p. 195, según testimonio de Rosa María Alonso. Véase la Introducción de Diego Catalán, *ob. cit.*, pp. 4-5 y las notas a pie de página de Diego Catalán, p. 5.

arraigo parece tener en las Canarias jamás hayan oído recitar un romance. El romance vive en general, perdura la cantiga, como dicen los naturales, o sea el romance cantado por uno solo y coreado cada dos versos con un estribillo de los acompañantes, forma de cantar igual a la usada en Asturias¹³.

Ya en la etapa de recolección sistemática y exhaustiva del romancero canario, resulta sumamente interesante la aportación de José Pérez Vidal, quien en 1948 nos pone al corriente sobre la forma especial en que se cantan los romances en La Palma¹⁴:

Al iniciar el estudio del romancero canario –el de la isla de La Palma, por lo menos-, nada sorprende de una manera más viva y clara que el inseparable e imprescindible acompañamiento del responder o estribillo. La causa de que en la isla de La Palma sea muy raro hallar uno sin estribillo se encuentra en la forma misma de cantarlos. Un cantor, por lo general un viejo romancero, después de entonar el responder, constituido... por un pareado de rima asonante o consonante, comienza a cantar el romance, llevando él mismo el compás con un tamboril [llamado tambor]. Cada cuatro versos, un coro, compuesto por amigos o espontáneos acompañantes, repite invariablemente el responder. El improvisado coro marca a su vez el monótono ritmo con golpes de dos palos, de un cuchillo y un palo, o de cualquier otra clase de objetos contundentes. El romance queda así fragmentado en cuartetas, que con frecuencia son verdaderas coplas¹⁵.

Que ejemplifica mediante el canto del siguiente romance:

¡Qué linda mañana, dama!
¡Dama, qué linda mañana!

En la tierra de los moros,
donde Gonzalo pasiaba,
estaba una bella mora
de pechos en la ventana.

¹³ Carta editada íntegramente por Diego Catalán, *ob. cit.*, Apéndice al Capítulo II, pp. 15-18. Para esta cita, véase la página 15.

¹⁴ *Idídem*, pp. 34-5.

¹⁵ *Ibídem*, p. 34.

¡Qué linda mañana, dama!
¡Dama, qué linda mañana!

- Dios te guarde, mora bella,
Dios te guarde, mora honrada,
si te pillara en mi tierra,
yo te volviera cristiana.

¡Qué linda mañana, dama!
*¡Dama, qué linda mañana!*¹⁶

Aunque el ejemplo más preciso sea el expuesto por Maximiano Trapero en su artículo “Los estribillos romancescos canarios”, quien corrige la errónea descripción de Pérez Vidal de la formación de cuartetas por medio de la intercalación de los estribillos, ya que es, según Trapero –hecho que se confirma con las primeras muestras de recolección de estribillos reseñadas anteriormente–, la forma correcta la referida a continuación:

Solista: *El lucero trae el día, el sol que por él se guía.*
Coro: *El lucero trae el día, el sol que por él se guía.*
Solista: A cazar salió don Jorge, a cazar como él solía,
Coro: *El lucero trae el día, el sol que por él se guía.*
Solista: Lleva su perro cansado, el jurón perdido iba,
Coro: *El lucero trae el día, el sol que por él se guía.*
Solista: donde lo agarró la noche en una oscura montaña¹⁷.

A partir de estos testimonios de B. Carballo, Arribas y Sánchez, Pérez Vidal, Menéndez Pidal y del propio Maximiano Trapero, ya podemos empezar a plantearnos una cuestión fundamental: ¿qué son estos estribillos romancescos canarios? Los pies de romances o responderes canarios son “dos dísticos octosilábicos que riman entre sí y que alternan con cada verso largo del romance”¹⁸, aparecen en boca de un coro

¹⁶ *Ibidem*, p. 34, en nota a pie de página.

¹⁷ Maximiano Trapero, “Los estribillos romancescos canarios”, p. 251. Cfr. Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2003b, pp. 247-408.

¹⁸ *Ibidem*, p. 247.

que responde al solista que lo canta. Mas, aunque se asocien con los romances, nada tienen que ver con ellos, porque poseen una independencia temática y simbólica, tales pequeños y bellísimos criptogramas, que lo alejan totalmente de su lenguaje y sus características formales.

Diego Catalán nos dice que estos estribillos: “lo mismo acompañan el canto de los breves romances tradicionales que el de los largos romances de ciego”¹⁹, y Pérez Vidal que “un romance puede ser cantado unas veces con un responder y otras veces con otro. Y el mismo responder puede ser aplicado a diferentes romances”²⁰, o en muchos casos se improvisan sobre la marcha. Razones gracias a las cuales pronto nos percatamos de que estas pequeñas composiciones en muchos de los casos nada tienen que ver con los romances al que acompañan. Para ejemplificarlo nada mejor que tomar el conocido y popular romance de “Blancaflor y Filomena” en La Gomera, la isla más conservadora y posiblemente la que detenta el repertorio más rico y antiguo de todo el mundo panhispánico, para así realizar un rastreo de la capacidad combinatoria de sus estribillos:

El que no sienta esta pena tiene el corazón de piedra.

Guadalupe está en la arena cerca de la mar serena.

¡Qué triste dolor y pena deja la muerte onde llega!

Hice una raya en la arena por ver el mar dónde llega.

Forastero en tierra ajena por bien que le vaya pena.

Por debajo de la arena corre el agua mansa y suena.

Tres cosas quitan el sueño: pimienta, agua fría y fuego²¹.

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 34.

²⁰ *Ibidem*, pp. 34-5.

²¹ Se trata de las versiones: 2.1, 2.2, 2.4, 2.6, 2.8, 2.11, y 2.14. Véase Maximiano Trapero, *Romancero General de La Gomera* [1987], (transcripción y música de Lothar Siemens Hernández), Madrid, Cabildo Insular de La Gomera, 2ª edición, 2000a, pp. 71-89.

El primer estribillo, que muy bien puede aplicársele a la trágica y truculenta historia de “Blancaflor y Filomena”, parece ser más bien la expresión del sentimiento individual y subjetivo, extratextual, que detenta el cantor en el momento de encarar el canto o recitado del romance, de forma improvisada. El segundo, de forma clara, está totalmente desvinculado de la historia que encabeza: la protagonista del mismo no es actante en el romance citado. Son sentencias exclamativas descontextualizadas los casos tercero, quinto y último. Mientras los dos estribillos restantes, como en el caso del segundo, remiten al marco geográfico canario, donde el mar, la arena, el movimiento del agua, son elementos cotidianos en la vida del isleño. Poseen todos ellos también un cierto valor maximal.

Frente a los estribillos que sí conectan temáticamente con el romance:

Blancaflor y Filomena visten vestidos de seda.

Blancaflor y Filomena ponen camisa de seda²².

Estos dos estribillos se refieren exclusivamente a la indumentaria de las dos hermanas, que es de seda, lo que remite al estrato sociocultural elevado de la familia y al carácter de ostentación o exhibicionismo de ellas dos, que apunta al carácter núbil y a la edad juvenil de ambas. Lo único que cambia en estas dos versiones es el verbo, ya que se resalta la redundancia, muy propia del habla popular, de utilizar el verbo y el sustantivo que parten de la misma familia léxica.

En el caso de La Palma, otra isla que utiliza estribillos para encabezar romances, vemos que también ocurre lo mismo. Por un lado, tenemos estribillos que concuerdan con el romance en cuestión:

Blancaflor y Filomena se pasean por la arena²³.

²² *Ibidem*. Versiones: 2.9, 2.10 y 2.18 respectivamente, pp. 71-89.

²³ En versiones 3.1, 3.3 y 3.4. Cfr. Maximiano Trapero, *Romancero General de La Palma*, (con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández y transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández), Madrid, Cabildo Insular de La Palma, 2000b, pp. 64-71.

Pero también los hay que no concuerdan:

Tiende, tiende, Magdalena, los cabellos por la arena.

¡Oh, qué bien se pasea doña María la de la Aldea!²⁴

Porque en los dos casos estamos ante estribillos amorosos, cuyos personajes nada tienen que ver ni para nada aparecen en la historia del romance.

Hay que resaltar la gran presencia de estribillos romancescos religiosos en el corpus lírico canario. Las ocasiones en las que éstos se presentan junto a los romances son en las fiestas señaladas y en otros actos públicos de carácter sagrado. Veamos algunas muestras de ello con ejemplos de la isla de Lanzarote, donde hay un interesante repertorio de romances religiosos:

El Mesías prometido reinará en eternos siglos
(*Los desposorios de la Virgen*)

La noche que nació el niño tuvo mi tormento alivio
(*Las dudas de San José*)

María de gracias llena, madre del Cielo y la Tierra
(*El empadronamiento*)

Cantemos con alegría ya nació el dulce Mesías
(*El anuncio del Ángel*)

Del norte sale una estrella, tres Reyes se guían por ella
(*Los Reyes*)²⁵.

Podríamos pensar que los estribillos de carácter religioso sólo se unen a romances religiosos, pero esto no es así, de hecho, la situación habitual es la contraria. El estribillo religioso se une al romance profano para así servir de cuña con el fin de poder introducir temas romancescos paganos que nada tienen de religiosos en situaciones festivas o

²⁴ *Ibidem*, pp. 64-71. Se trata de las versiones: 3.7 y 3.8.

²⁵ Distintas versiones recogidas en Maximiano Trapero, *Romancero General de Lanzarote*, Madrid, Fundación César Manrique, 2003a, pp. 169-176.

litúrgicas como son las procesiones de los santos locales en las fiestas isleñas. Aunque el caso más llamativo es el de La Gomera, este fenómeno se da en el resto de las islas donde el romancero se canta, o sea, donde se emplean estribillos romancescos para encabezar un romance. Así, tenemos modelos de estribillos romancescos que casan perfectamente con temas profanos, como los siguientes:

Cantemos con alegría a Dios que nos manda el día²⁶.

Vamos a llevar, hermano, por Dios la cruz al calvario²⁷.

Arriméme a la capilla del rosario, madre mía.

Santa Rosa, madre mía, hoy se celebra tu día.

¡Qué hermosa estrella es María, que a los marineros guía!²⁸

Por otro lado, la temática de los estribillos romancescos canarios es muy variada. Por ello, Trapero los organiza en seis grupos: “De los que cantan alegres a la naturaleza”, “De los de asunto amoroso”, “De los de penas íntimas, expresión de un amor dolorido o de una desgracia personal”, “De los que son moralizantes y sentenciosos”, “De los religiosos”, “Y de los jocosos, satíricos y festivos”²⁹. De entre los estribillos “de penas íntimas” destacan los denominados “estribillos endechásticos”, cuyo eje temático gira alrededor de la palabra clave *pena*, singularizada a partir de dos aspectos importantes: el sentimiento de ausencia de la patria y el sentimiento de ausencia de la amada³⁰, que fundamentan la idea de Trapero de considerarlos herederos directos de las antiguas endechas canarias³¹. Porque no hay que olvidar que estos

²⁶ Versión 5.11 del romance “Lanzarote y el ciervo del pie blanco”. Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 105.

²⁷ Versión 6.2 del romance “El conde preso”. *Ibidem*, p. 116.

²⁸ Versiones 7.1, 7.2 y 7.4 del romance “El caballero burlado”. *Ibidem*, pp. 122-5.

²⁹ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2003b, pp. 254-6.

³⁰ *Ibidem*, pp. 256-7.

³¹ Maximiano Trapero en “Las endechas «de Canarias»”. Véase Yolanda Arencibia y Rafael Fernández Hernández, *Historia Crítica de la Literatura Canaria*, Vol. 1: De los inicios al siglo XVII, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000, pp. 86-7.

estribillos no dejan de ser lírica popular, y como lírica popular, su temática es la misma de toda la poesía tradicional, como sostienen las palabras de Margit Frenk:

La temática es, en efecto, variadísima, como que procede de fuentes muy diversas: de la lírica medieval europea (francesa, sobre todo), de la tradición hispánica manifiesta ya en las jarchas, de las cantiga d'amigo gallego-portuguesa, de la canción trovadoresca española, del Romancero. El amor y la naturaleza se entrelazan y confunden³².

Pérez Vidal nos habla de la capacidad combinatoria³³ de los estribillos romancescos canarios con los romances en los que se insertan, como antes expusimos con numerosos ejemplos, debido fundamentalmente a "la vaguedad e imprecisión de su tema y sentido"³⁴, razón por la cual cuanto más vago e impreciso sea su significado más valor poético y simbólico posee, como se resalta en estos dísticos de gran plasticidad lírica:

Hice una raya en la arena por ver el mar dónde llega³⁵.

¡Qué linda la meda y nueva, ay, amor, qué linda la meda!³⁶

Corre por el alto cielo la luna tras el lucero³⁷.

En la palma de mi mano traigo un corazón pintado³⁸.

³² Margit Frenk (ed.), *La lírica española de tipo popular* [1966], Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 7ª edición, 1989, p. 25.

³³ Incluso traspassa las barreras de la insularidad al combinarse con romances de otras islas. Cfr. El capítulo de Maximiano Trapero titulado "La poesía de tipo tradicional en Canarias" en Arencibia y Fernández Hernández, *ob. cit.*, pp. 128-30.

³⁴ Pérez Vidal, *ob. cit.*, pp. 13-4.

³⁵ Estribillo del romance "La infanticida", versión 33.14. Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000b, p. 205.

³⁶ Corpus de estribillos enumerados en la Introducción al *Romancero en la Isla del Hierro*. Véase Maximiano Trapero, *Romancero de la Isla del Hierro*, (con la colaboración de Helena Hernández Casañas y un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández), Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular del Hierro, 1985, pp. 54-55.

³⁷ En el capítulo "Responderes". Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 53.

³⁸ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1985, pp. 54-55.

Por verte, Virgen sagrada, hizo el sol una parada³⁹.

Bajó el pintor de oriente a pintar el sol naciente⁴⁰.

Porque el lirismo de estas breves composiciones se comprueba no sólo mediante la propia estructura paralelística de muchos de estos poemas, muy acordes con la lírica popular, sino también mediante el lenguaje plástico, estético y sugerente que se transmite, con carácter sentencioso a veces, en el breve espacio versal de dos dísticos; la propia simbología que encierra cada estribillo romanesco; pero, sobre todo, el hondo sabor poético que nos queda después de escuchar una composición de esta naturaleza.

Para el estudio de la simbología amorosa y erótica el intento de realizar una ordenación sistemática no parece tener gran sentido, ya que se puede partir más adecuadamente del eje temático como fundamento clasificador⁴¹. Por eso, el criterio utilizado en el estudio de la simbología es el descriptivo, en relación con la temática tratada, para así poder ver con más claridad las relaciones que se establecen entre tema y símbolo en cada estribillo romanesco. Además, no se trata de una descripción exhaustiva e infalible, puesto que la complejidad que supone el estribillo romanesco permite que éste abarque más de una posible clasificación, tanto temática como simbólica.

Desde una aproximación inicial se pueden distinguir, *grosso modo*, dos grupos de símbolos dentro del contexto de los estribillos romanescos canarios: una simbología de orden religioso, tópica y nada original en relación al contexto literario hispánico; y una simbología amorosa de gran carga erótica focalizada en la naturaleza y la flora canarias, más original, pero no por ello menos tópica.

³⁹ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1990a, p. 55.

⁴⁰ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 518.

⁴¹ A este respecto, es interesante el trabajo de investigación de Pérez Vidal, "Influencias geográficas en la poesía tradicional canaria", que estudia los principales temas recurrentes en la lírica tradicional, entre ellos el monte, la vegetación y el mar. Pérez Vidal, *ob. cit.*, pp. 129-164.

La simbología religiosa, descrita sucintamente, se caracteriza por reflejar en muchos casos un talante optimista y alegre, sereno, que se asienta en la profunda fe del canario que implora la ayuda o protección de los numerosos santos isleños, de la Virgen, de Cristo o del propio Dios, quienes les sirven de “luz” o de guía ante los problemas cotidianos. Este talante religioso optimista del canario, quien se complace en participar en las romerías y actos religiosos que se llevan a cabo en el muy extenso calendario festivo canario, se refleja igualmente en los estribillos romancescos. Por esa razón, los símbolos más recurrentes (la Cruz, el Calvario, el Cristo Crucificado, el Mesías prometido, el Cordero⁴², la estrella, la luz, la Gloria, etc.) son los de la propia simbología relacionadas con la religión, y más concretamente, con las figuras de Cristo y la Virgen, en donde destaca la afinidad que siente el isleño por el sufrimiento de Cristo en la Cruz:

Cantemos con alegría a Dios que nos manda el día.

Como la salud no hay nada dámela, Virgen Sagrada⁴³.

Por el Calvario camina, Cristo con la cruz divina⁴⁴.

El Mesías prometido reinará en eternos siglos⁴⁵.

Está Cristo en el madero muerto y gobernando el cielo⁴⁶.

Está Jesucristo muerto con los dos brazos abiertos⁴⁷.

⁴² Hay que tener presente que muchos de estos símbolos remiten a la infinidad de nombres bíblicos por los que se conoce a Cristo: Jesucristo, Emmanuel, etc.; gran parte de ellos simbólicos, como camino, pastor, monte, cordero, amado, príncipe de la paz,... Cfr. la obra de fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. de Antonio Sánchez Zamarreño, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

⁴³ Ambos estribillos en Maximiano Traperero, *ob. cit.*, 2000a, p. 518.

⁴⁴ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 58.

⁴⁵ Versión 44.3 del romance religioso “Los desposorios de la Virgen”. Maximiano Traperero, *ob. cit.*, 2003a, p. 161.

⁴⁶ Romance “El cautivo Blas de León”, n° 505. Diego Catalán, *ob. cit.*, p. 112.

⁴⁷ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 58.

De los estribillos religiosos que hemos estudiado, únicamente en un caso determinado se puede confirmar la existencia de una alusión de tipo amoroso, que en esta ocasión está dirigida a la Virgen María. En él se plasma de forma hiperbólica al sol (personificación del ciclo cósmico en la línea de la mitología clásica), cual Helios tirando de su dorado carro, que se detiene a admirar la belleza y magnanimidad de la Virgen:

Por verte, Virgen sagrada, hizo el sol una parada⁴⁸.

La belleza plástica del par de dísticos, siguiendo el esquema trovadoresco del fervor y adoración del amado hacia la amada, considerada ésta como algo elevado, inalcanzable y sagrado para el trovador, se representa aquí unida a una cosmogonía de raigambre clásica. Todo ello para explicitar una noción religiosa como es la fe del creyente hacia lo que el elemento mariano representa: de ayuda en la vida terrenal y de salvación, como intermediaria ante Dios, para alcanzar el Cielo.

Aunque la simbología más numerosa es la religiosa, no le va a la zaga la simbología erótica, que resulta aún más interesante desde la perspectiva literaria. Además, no podemos deslindar lo amoroso de lo erótico, porque en la mayoría de los casos van yuxtapuestos de tal manera que lo erótico remite a lo amoroso y lo amoroso, por su parte, tiene una enorme tensión erótica intrínseca.

A estos símbolos amorosos, fuertemente eróticos, referidos a la naturaleza y la flora canarias, Margit Frenk los califica como “símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana”, que perduran desde épocas muy pretéritas, posiblemente desde el propio indoeuropeo, hasta nuestros días⁴⁹; y agrega: “siempre que nos topeamos con árboles, hierbas, flores, frutos, aves y otros animales pode-

⁴⁸ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1990a, p. 52.

⁴⁹ Cfr. Margit Frenk en “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*, Madrid, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 1998, pp. 160 y 182.

mos estar casi seguros de que funcionan como símbolos...”, al igual que en los casos en que se mencionan “acciones humanas como coger flores, lavar camisas, encontrarse bajo un árbol, etc.”⁵⁰. Además, en la ponencia antes citada nos desarrolla la misma idea:

Un campo especialmente fértil en el estudio del antiguo folclore poético es, ciertamente, el de los símbolos, sobre todo los símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana. Tales símbolos aparecen, con variantes, en toda la canción popular europea, tanto en las baladas como en las canciones...⁵¹.

Nieto Pérez, en su reflexión sobre el progresivo camino hacia el distanciamiento de la lírica erótica y amorosa en el cambio de conceptos vitales que se produce de la Edad Media al Renacimiento, de su artículo “El erotismo en la literatura medieval”, nos aclara algunas cuestiones primordiales para entender la simbología de los estribillos romancescos canarios actuales desde la perspectiva medieval de las jarchas mozárabes, las cantigas gallegas y los villancicos castellanos:

Cuando el ser humano se contempla en dicha poesía, simbólicamente macho cabrío, ciervo, gacela, fuente, limón, higo, endrina, ajorca, collar, cohombro, está estableciendo un distanciamiento de sus impulsos sexuales al proyectar el centro de pulsión sexual, los órganos sexuales, en una variopinta simbología que, a la vez que lo separa de su instinto, enriquece enormemente su experiencia sexual, pues el estímulo placentero no se limita a un foco puntual, sino que se disemina en todas las posibles atribuciones que esos símbolos recogen⁵².

O un poco más adelante:

En la poesía de la Edad Media, se produce un tipo de contemplación erótica que es puramente sexual, todo lo más sentimental, pero nunca espiritual, en sentido expreso, queremos decir que en ella nunca se simboliza, se poetiza, usando términos que remiten sólo y exclusivamente a

⁵⁰ *Ibidem*, p. 162.

⁵¹ Piñero Ramírez, *ob. cit.*, 2001, p. 45.

⁵² María de los Reyes Nieto Pérez, “El erotismo en la literatura medieval”. Véase Germán Santana Henríquez (ed.), *La palabra y el deseo: Estudios de la literatura erótica*, Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 82.

lo espiritual, como por ejemplo, hará después Gracilaso, al identificar el alma con el sentimiento que lo impulsa hacia la amada, en ese verso tan conocido: "mi alma os ha cortado a su medida".

Justamente esta contemplación del sexo en la Edad Media, es decir, esta visión artística del mismo, que es sensual y sentimental, pero no espiritual, va a cambiar de forma radical en este periodo, va a transformarse, en puramente espiritual. Y ese difícil deslizamiento se produce a través de una simbologización de lo erótico cada vez más rica, pero cada vez, también más distante del puro eje instintivo sexual, en la que tienen mucho que ver los cancioneros provenzales y la incorporación que hacen al simbolismo erótico de toda la legislación y costumbres del feudalismo⁵³.

El hombre que en la Edad Media se ve como un microcosmos que, a pequeña escala, reproduce la creación de Dios en toda su riqueza y variedad, puede sentirse él, en su placer sexual, naturaleza, y convertirse en flores rojas suaves y llenas de oloroso rocío a los labios de la amada, convierte a su tez en fino y perfumado jazmín, a sus ojos en lagos, a su cabello en trigo, en una especie de pantésmo erótico⁵⁴.

[...] y un número limitado de objetos simbólicos que se ciñen a las partes más sensuales del cuerpo, a sus adornos o a una naturaleza contemplada como expresión de la fertilidad, permiten, no obstante, calibrar en toda su potencia expresiva el sexo como erotismo⁵⁵.

Por ello, podemos establecer una clasificación de la simbología erótico-amorosa distinguiendo varios grupos temáticos:

1.- El mundo vegetal.

Aquellos estribillos cuyo núcleo simbólico lo forman palabras que pertenecen al campo semántico del mundo vegetal, en especial: flores (rosa, flor de la marañuela, flor de la maravilla,

⁵³ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 87.

flor de la almirinaha, pie de mejorana,...)⁵⁶, plantas de uso medicinal o culinario (retama, romero, laurel, orégano, mastranco, chayotera, tomillo, trébol,...)⁵⁷, arbustos (arrayán, malforada,...)⁵⁸ y árboles (pino, cedro, barbusano, bueso, manzano,...)⁵⁹, en la mayoría de los casos locales, e incluso, endémicos.

¡Qué temprano coges, niña, la flor de la maravilla!⁶⁰

¡Ay, del rosal cogí la rosa, ay, qué flor maravillosa!⁶¹

⁵⁶ La “marañuela” (*Tropaeolum majus*), más conocida como “capuchina”, es una hierba originaria de México con flores de un color moreno encendido, para ello véase a Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 50. La “maravilla” (*Calendula officinalis*) es una especie herbácea de pequeñas flores de color anaranjado. Cfr. Günther Kunkel, *Flora y vegetación del archipiélago canario. Tratado de florística 2ª Parte*, Madrid, Edirca, 1996, pp. 239-40.

⁵⁷ El “romero” (*Rosmarinus officinalis*) es una mata de un metro de altura, la “retama” (*Teline microphylla*) es un arbusto de flores amarillas cuya infusión de hojas es buena para la secreción de orina, el “orégano” (*Origanum vulgare*) es una planta que se utiliza como condimento culinario además de ser una planta medicinal en Canarias, al igual que ocurre con el “laurel” (*Laurus azorica*), árbol endémico canario. El “mastranto” o “mastranco” (*Mentha rotundifolia*) es un árbol de flores medicinales de olor desagradable, por lo que su uso en los estribillos es irónico, relacionado con su mal olor. Véase José Jaén Otero, *Nuestras hierbas medicinales*, Tenerife, Caja Insular de Ahorros, 1984. El “chayote” o “chayotera” (*Sechium edule*) pertenece a la misma familia que la calabaza y el calabacín, originaria de América Central, resalta por su importancia alimentaria. Véase Kunkel, *ob. cit.*, p. 73.

⁵⁸ El “arrayán” (*Myrtus communis*) es una especie arbustiva o arbórea introducida en Canarias, con flores blancas y fragantes. Cfr. Kunkel, *ob. cit.*, p. 135-7. La malforada es un arbusto que se diversifica en Canarias en dos especies, la “malforada del monte” (*Hypericum glandulosum*) y la «malforada común» (*Hypericum grandifolium*), ambas con vistosas flores de color amarillento. Véase David Bramwell, *Flora de las Islas Canarias*, (versión española de M^a Luisa de la Torre, Pilar Echevarría, Juan M. López), Madrid, Editorial Rueda, 1997, p. 82.

⁵⁹ El pino (*Pinus canariensis*) y el cedro canarios (*Juniperus cedrus*) son dos árboles endémicos de las Islas Canarias. El barbusano (*Apollonias barbujana*), al igual que el laurel, es un árbol presente en el bosque de laurisilva canaria, biotopo muy conocido y apreciado por los botánicos debido a su carácter único y exclusivo de la zona maraconésica. Como es el caso del “bueso” o brezo canario (*Erica arborea*). Cfr. Bramwell, *ob. cit.*, 1997.

⁶⁰ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 520.

⁶¹ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1985, p. 54.

En el pinar del amor, madre, piñas de amor tumba el aire⁶².

Dale al viento la remata, cae la flor, tiembla la rama⁶³.

Lindo laurel de la palma, tuyo soy, de Dios el alma⁶⁴.

Tírale al verde romero flechas de bronce y acero⁶⁵.

Las palabras claves serán “coger”, “oler” y “verde”, e incluso “tirar”, que poseen un doble sentido dentro de los estribillos: el denotativo de coger u oler una flor, y el connotativo que remite al sentido erótico de roce amoroso o sexual. El primer ejemplo es representativo, el sentido de ‘coger’ es el de perder la virginidad. En otros casos, como los siguientes estribillos, el elemento natural hace referencia a la mujer amada, metaforización de la mujer en los símbolos de una flor o de un tipo de planta, arbusto o árbol. En muchos casos, el pie del árbol o sus medianías es el lugar perfecto para el encuentro de los dos amantes, el lugar placentero donde se citan o descansan. Ejemplos claros de estos símbolos los tenemos ya desde el propio cancionero castellano antiguo:

Dexa las flores del huerto, niña,
dexa las flores, que te prenderán⁶⁶.

A coxer amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí!⁶⁷.

⁶² Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 62.

⁶³ Romance “Delgadita”, n° 496. Véase Diego Catalán, *ob. cit.*, vol. II, p. 101.

⁶⁴ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 519.

⁶⁵ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 48.

⁶⁶ Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols., p. 54, n° 11.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 254, n° 319.

O en la literatura gallega:

Verdes são as hortas
com rosas e flores;
moças que as regão
matão-me d'amores⁶⁸

2.- El mundo inanimado focalizado en el símbolo del “monte alto”.

Aquellos estribillos cuyo núcleo simbólico se sustentan en el eje semántico de cumbre, cima, montaña o monte, ya que, como dice Margit Frenk, “la naturaleza no es nunca un mero paisaje”⁶⁹ sino que encierra en sí misma un enorme contenido simbólico de elevada significación erótica, en este caso, de escenario amoroso donde se citan los dos amantes⁷⁰:

Por el monte va la niña, sola va y no va perdida.

¡Mira qué bonita rosa está en el monte preciosa!

Si fueras al monte, dama, tráeme del pino la rama⁷¹.

En la cumbre tengo un cedro; no lo corto, está tierno⁷².

Mientras que en el primer caso nos interrogamos por la razón de que la niña ande sola por el monte, con dirección determinada, aludiendo al posible hecho de que busque a su enamorado para un encuentro amoroso; en el segundo estamos ante un auténtico piropo dirigido a una mujer, comparada

⁶⁸ *Ibidem*, p. 100, n° 87.

⁶⁹ Piñero Ramírez, *ob. cit.*, 1998, p. 162.

⁷⁰ Significación muy alejada del sentido habitual del símbolo de montaña o cima, el de “transposición espiritual de la idea de ascender”, como elemento de unión entre el Cielo y la Tierra, entendida desde una concepción mística del símbolo. Véase Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* [1969], Barcelona, Editorial Labor, 10ª edición, 1994, pp. 308-310.

⁷¹ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 520.

⁷² Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 50.

metafóricamente con una flor (“bonita rosa... en el monte preciosa”). En el siguiente, el sentido de “traer” es totalmente simbólico, remite a la idea de presentar una prueba de la cita o del encuentro amoroso que se ha producido anteriormente en el monte. El último estribillo, recurriendo al término “cortar” con sentido de perder la virginidad, emplea dos elementos simbólicos como son los de monte y naturaleza, en forma de cedro, al que el yo lírico del poema no quiere cercenar por su juventud, en alusión directa a la amada, que aún no ha alcanzado la madurez sexual. Otros ejemplos son los siguientes:

Lindo laurel de la palma, tuyo soy, de Dios el alma.

Me ha de llevar para España, una flor cuando me vaya⁷³.

Para entender este símbolo dentro del conjunto de los estribillos romancescos, hay que tener presente que el monte funciona como confidente de la enamorada en muchas composiciones de la lírica tradicional canaria, idea ésta que no ha sido estudiada ni desarrollada hasta el momento.

A los montes y a las aves
vengo a contar mis penas:
a los montes porque callan,
a las aves porque vuelan⁷⁴.

Podemos encontrar correspondencias con otras manifestaciones líricas del mundo hispánico, como por ejemplo, en el cancionero castellano antiguo:

⁷³ Además de cierta idea nacionalista que ostenta el estribillo –de la que no comentamos nada-, la flor es un símbolo erótico claro sustituible en este caso por el sintagma nominal de “hermosa mujer canaria”, alabando la belleza de nuestras isleñas. Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, 520.

⁷⁴ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1990a, p. 135.

En el monte anda la niña,
i sin vasquiña⁷⁵.

Por el montecico sola,
sola por el monte⁷⁶.

O en la variante recogida en la edición de Beltrán:

Por el montecico sola,
¿cómo iré, cómo iré?
¡Ay, Dios!, ¿si me perderé?⁷⁷.

En la literatura gallega antigua:

Lá detras os montes
nace meus amores
lá detra[s] (l)os montes⁷⁸.

A serra es alta,
O amor he grande,
¿se nos ouvirane?⁷⁹.

3.- El cromatismo como símbolo.

¡Mal haya la cinta verde causadora de mi mal!⁸⁰

Blanco y amarillo, encarnado sale el sol⁸¹.

L'horizonte está bordado de azul, verde y encarnado.

⁷⁵ Margit Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 61, n° 20.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 686, n° 1004.

⁷⁷ Vicente Beltrán (ed.), *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Ediciones Tarraco, Colección Arbolí, 1976, p. 148, n° 144.

⁷⁸ Margit Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 91, n° 70.

⁷⁹ Beltrán, *ob. cit.*, 1976, p. 216, n° 14.

⁸⁰ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1985, pp. 54-55.

⁸¹ Estribillo del romance "De los motivos para no casarse", versión 142.1. Véase Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000b, p. 495.

¡Quién te cortó, verde pino, y te dejó en el camino!

Montaña verde florida, el verte me da alegría.

Vide lavando a mi dama su pierna blanca en el agua.

Traigo de negro vestido el triste corazón mío⁸².

Como en la lírica tradicional, el color blanco remite a la pureza y a la virginidad, mientras el verde tiene claros tintes eróticos. El rojo y el encarnado, en cambio, representan la pasión amorosa, y el negro, el luto. Buscando composiciones poéticas relacionadas con estos símbolos, encontramos en el cancionero castellano:

Ojos morenos
¡cuándo nos veremos!⁸³.

Y en la literatura gallega:

Menina dos olhos verdes,
porque me não vedes?⁸⁴.

Donde vindes, filha,
branca e colorida?⁸⁵.

4.- La simbología especial del aire y del agua.

El aire y el agua nos dan una clara sensación de movimiento:

Con agua clara y corriente mi corazón se divierte⁸⁶.

⁸² Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, pp. 519 y 521.

⁸³ Margit Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 311, n° 426A.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 280, n° 362.

⁸⁵ Vicente Beltrán, *ob. cit.*, 1976, p. 217, n° 16.

⁸⁶ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 518.

El aire del mar consuela, pero el de la cumbre hiela⁸⁷.

¡Qué delgado viene el aire cuando de la cumbre sale!⁸⁸

Por el aire va que vuela la flor de la marañuela⁸⁹.

El agua siempre corre y es clara. Pero el caso del aire, que también está en continuo movimiento, es un símbolo más complejo, en muchas ocasiones relacionado con el monte y el mar, en una comparación implícita entre las bondades de la costa y la crudeza de la montaña. Asimismo, como expresión de intensos sentimientos internos y, con acuerdo general de la crítica⁹⁰, pleno de connotación erótica.

Pocas son las alusiones a ríos y lagos en los estribillos canarios, cuestión obvia puesto que la realidad geográfica canaria carece de componentes fluviales o lacustres, pero algún residuo ha quedado –no hay que olvidar los orígenes castellanos, portugueses y andaluces, en su mayor parte, del repertorio oral de Canarias-, como ocurre en este estribillo:

Yo no voy, ni nunca he ido, a buscar limón al río⁹¹.

La emisaria del poema defiende su honor negando la participación en un acto, ir al río, que –como ir a la fuente, al monte, a una romería– nos sugiere la noción de lugar destinado al encuentro amoroso con el amante o, al menos, ideal para la búsqueda

⁸⁷ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 52.

⁸⁸ Cuán parecidos son estos dos estribillos con la canción tradicional: “En la cumbre, madre./ tal ayre me dio/ que el amor que tenía / ayre se bolvió”, en Margit Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 1646, n.º 2335. Véase para el estribillo Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 47.

⁸⁹ Este responder ha dado título a la obra recopilatoria de romances de Diego Catalán, *La flor de la marañuela* (1969, dos vols.). Véase Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 50.

⁹⁰ Margit Frenk en el artículo “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”. Cfr. Piñero Ramírez, *ob. cit.*, 1998, p. 167.

⁹¹ Este estribillo es una excepción a la norma. Los estribillos que cuentan con palabras como río, lago, laguna o similares, presentan un fuerte arcaísmo ya que no representan la realidad geográfica insular. Véase Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 51.

del amor. No hay que olvidar que en muchas composiciones tradicionales antiguas, como en las cantigas de amigo o en las jarchas, la voz poética está puesta en boca de la mujer, que se lamenta de la ausencia o pérdida del ser amado. También muchas coplas castellanas colocan como emisor al elemento femenino en la composición poética.

Junto al motivo del agua hay que incluir aspectos tan interesantes como los de lavarse la dama su cabello o alguna parte del cuerpo; la reunión de las lavanderas en el río -en el caso canario a orillas del mar o de una acequia, por carecer de ellos-, que en muchas ocasiones contienen una gran carga picaresca; la realización de las labores marineras propias de la mujer en tierra, en el puerto junto al mar, tales como preparar y arreglar redes, escamar el pescado, etc.; y otras muchas acciones en las que el agua cobra un papel fundamental, de las que se puede extraer siempre un sentido erótico:

Yo vi lavando a mi dama su pierna blanca en el agua⁹².

Cuando a mí me falten penas faltará del mar la arena⁹³.

Serranita de la arena, tus amores me dan pena⁹⁴.

Y junto al elemento del agua, encontramos algunos pocos estribillos que versan sobre el elemento del fuego, como representación del amor y de la pasión desbordada o reprimida, siguiendo el tópico de la llama de amor que arde en el corazón del sofocado enamorado que es como un insufrible e irrefrenable fuego en su interior⁹⁵:

⁹² Romance “Rosaura la de Trujillo”, versión 58.2. Maximiano Trapero, *Romancero de Fuerteventura*, (Transcripción y música de Lothar Siemens Hernández), Madrid, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1991, p. 184.

⁹³ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2003b, p. 257.

⁹⁴ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 520.

⁹⁵ Emblemáticos son los versos de San Juan de la Cruz (1542-1591) en *Llama de amor viva* (1584 o 1585), traslación a lo divino del mismo tópico.

Aunque me veas en el fuego, soy de bronce y no me quemó⁹⁶.

Tres cosas quitan el sueño: pimienta, agua fría y fuego⁹⁷.

La literatura castellana antigua tiene muestras de simbología acuática y aérea en estribillos como los siguientes:

Con el ayre de la sierra
tornéme morena⁹⁸.

Si el agua mata el polvo,
la niña el su amor
kon el korazón⁹⁹.

Y en la literatura gallega:

Vento bueno nos há de levar:
garrido hé o vendaval¹⁰⁰.

Ágoa, Deos, ágoa,
que lhe arde a pousada!¹⁰¹.

5.- Los de amor explícito.

Son aquellos estribillos en los que el amor y el erotismo aparecen reflejados de forma explícita, impregnados del lenguaje de amor cortés provenzal, que en muchos casos usan la palabra “pena” como leit-motiv en momentos de amor desdichado. En ellos predomina la actitud galante del enamorado:

⁹⁶ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 518.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 521.

⁹⁸ Margit Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 130, n° 135.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 360, n° 501.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 663, n° 969A.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 765, n° 1116.

A mi corazón le han dado golpes que le han derribado¹⁰².

Quien tiene amor tiene pena: ¡amor, quién no te tuviera!¹⁰³

Son tus ojos, linda dama, luceros de la mañana.

Los suspiros de mi dama vengan para que yo me vaya¹⁰⁴.

Comprobémoslo en el cancionero castellano y en las cantigas galaico-portuguesas de origen medieval o renacentista:

Si mis amores me han de matar
agora tienen lugar¹⁰⁵.

La mis penas, madre,
de amores son¹⁰⁶.

Vai a ver o teu amor, Joane,
e vem-te logo¹⁰⁷.

6.- Los símbolos habituales de la cinta y del alba:

Cinta azul, color de cielo, lleva mi dama en el pelo¹⁰⁸.

¡Qué linda mañana, dama, dama, qué linda mañana!¹⁰⁹

¡Mal haya la cinta verde causadora de mi mal!¹¹⁰

¹⁰² Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 518.

¹⁰³ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 69.

¹⁰⁴ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 2000a, pp. 521 y 519.

¹⁰⁵ José María Alín (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Editorial Castalia, Clásicos Castalia, 1991, p. 106, n° 54.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 117, n° 68.

¹⁰⁷ Margit Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 56, n° 14.

¹⁰⁸ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 61.

¹⁰⁹ Maximiano Trapero, *ob. cit.*, 1985, p. 54.

¹¹⁰ Versiones 7, 8, 9, 11, 12, 13 y 14 del *Romancero de la Isla del Hierro*. Véase Maximiano Trapero, 1985, pp. 54 y 62-7. Se trata de un estribillo muy vinculado al romance *La princesa peregrina*, por su relación simbólica con la edad juvenil de la protagonista y su pérdida de la virginidad.

No me esperes, linda dama, yo vuelvo por la mañana¹¹¹.

No hay que olvidar que el cabello es un símbolo erótico de primera magnitud dentro del cancionero hispánico:

Soltáronse mis cabellos,
madre mía,
¡ay! ¿con qué me los prendería?¹¹².

Beltrán nos aclara este término al decir que “llevar el pelo suelto era propio de las jóvenes solteras o doncellas”, de ahí que “lavarse el cabello, cuidarlo, trenzarlo o adornarlo dejaron de ser inocentes manifestaciones de la coquetería femenina para significar la disponibilidad ante el amor”, “cuando no el enamoramiento, la dedicación a la persona amada”, y más adelante, “o, incluso, la misma virginidad” (y su pérdida) cuando se utilizan expresiones como “niña” o “moza en cabellos”. Todo ello lo ejemplifica por medio de varios estribillos, entre los que destacamos dos, ambos de distintas culturas, la castellana y la galaico-portuguesa:

Estos mis cabellos, madre,
dos a dos se los lleva el ayre.

Cabelos, los meus cabelos,
el-rey m'enviou por ellos!¹¹³.

Contrastándola con la lírica tradicional castellana, catalana y galaico-portuguesa, tenemos otras composiciones de igual factura:

Ora vete, amor, y bete,
cata que amacesçe¹¹⁴.

¹¹¹ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 520.

¹¹² Alín, *ob. cit.*, p. 289, n° 438.

¹¹³ Introducción a la obra de Vicente Beltrán (ed.), *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Editorial Planeta, Clásicos Universales, 1990, pp. XXVIII-XXIX.

¹¹⁴ Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 328, n° 454A.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid [...] ¹¹⁵.

Y la mi cinta dorada,
¿por qué me la tomó
quien no me la dio?
[...] ¹¹⁶.

Anau-vos-en, la mia amor,
Anau-vos-en.

Que la gent se va despertant,
e lo gal vos diu en cantant,
“anau-vos-en” ¹¹⁷.

Nasce a estrela d'alva,
a manhã se vem:
despertai, minha alma,
não durmais, meu bem ¹¹⁸.

Otros símbolos recurrentes e importantes que aparecen en los pies de romances y responderes canarios son la paloma y el mar. La paloma tiene valores simbólicos muy diferentes, dependiendo de la temática a la que pertenezca el estribillo, esencialmente estos tres:

Como símbolo de guía y de libertad:

Vuela, paloma, vuela, que el *falcón* viene y te lleva ¹¹⁹.

Por la mar va una paloma combatiendo con la ola ¹²⁰.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 326, n° 452.

¹¹⁶ Alín, *ob. cit.*, pp. 189-190, n° 206.

¹¹⁷ Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 329, n° 455.

¹¹⁸ Beltrán, *ob. cit.*, 1976, p. 219, n° 26.

¹¹⁹ Romance “Don Manuel de Contreras y doña Teresa Rivera”, versión 61.1. Véase Trapero, *ob. cit.*, 1991, p. 198.

¹²⁰ En el romance “El idólatra de María”, n° 151. Cfr. Catalán, *ob. cit.*, p. 179.

- Un hermoso piropo que se le hace a una dama:

Esa paloma que vuela no es paloma sino reina.

¡Qué *jará* aquella paloma en aquel desierto sola!¹²¹

- O una significación claramente religiosa¹²²:

Levanta, paloma, el vuelo; del jardín llévame al cielo¹²³.

Alto voló la paloma; alto voló y posó en Roma¹²⁴.

Del palomar de la Gloria baja una humilde paloma¹²⁵.

Ejemplos líricos de alto sentido erótico ya los encontramos en la literatura castellana antigua:

Palomilla blanca,
que pone, que pare¹²⁶.

Paloma era mi querida,
y sí que era palomilla¹²⁷.

El mar, y todo lo que con él se relaciona (arena, playa, peces, crustáceos, moluscos, barcos, aves marinas, etc.)¹²⁸, tiene un alto contenido simbólico; pero dentro del motivo marino, lo que más resalta en los estribillos romancescos canarios es la presencia de un sentimiento de ausencia y aislamiento que supone la lejanía de la isla con respecto al viejo continente.

¹²¹ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, pp. 519 y 520.

¹²² Juan Eduardo Cirlot, *ob. cit.*, p. 353, nos presenta a la paloma como símbolo del alma, y dentro de la religión cristiana, como una de las formas de representación de la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo.

¹²³ En el romance "Rosaura la del guante", versión 111.4. Trapero, *ob. cit.*, 2000b, p. 426.

¹²⁴ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 54.

¹²⁵ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 519.

¹²⁶ Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 1561, n° 2159.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 99, n° 83.

¹²⁸ Ya se percata de ello Pérez Vidal, *ob. cit.*, pp. 39-40.

¡Dichoso aquel que navega para volver a su tierra!¹²⁹

Forastero en tierra ajena por bien que le vaya, pena¹³⁰.

Por el mar va una paloma combatiendo con la ola¹³¹.

Guadalupe está en la arena cerca de la mar serena¹³².

Viene la vieja al pesquero a morir en el anzuelo¹³³.

Niña, si quieres morena trae el pulpo y ven por ella¹³⁴.

Este último responder es una incitación sexual indirecta a la mujer, ya que se juega con el doble sentido del adjetivo sustantivado “morena”: el de pez, que se pesca en Canarias con tentáculos de pulpo, y el erótico de la incitación por parte del varón a la relación amorosa.

Sobre este aspecto hay que añadir el acertado comentario de Beltrán sobre “la identificación del mar con las penas y vaivenes del amor”¹³⁵, y del referente erótico que suponen los lugares acuáticos, como son los ríos, las fuentes o el propio mar en el contexto canario¹³⁶, que se relaciona con el símbolo del agua que vimos anteriormente. Por esa razón, nuestros estribillos canarios no distan mucho de las líricas castellana, galaico-portuguesa y catalana antiguas:

¡Ola, que me lleva la ola!

¡Hola, que me lleva la mar!¹³⁷

¹²⁹ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 519.

¹³⁰ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p: 70.

¹³¹ En el romance “El idólatra de María”, n° 151. Catalán, *ob. cit.*, p. 179.

¹³² Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 519.

¹³³ Trapero, *ob. cit.*, 1985, p. 55.

¹³⁴ La morena o congrio es un pez anguiliforme muy apreciado por su carne en Canarias, que se captura con cebo compuesto principalmente por tentáculos de pulpo (llamados “rejos”), por lo que se juega con el doble sentido del adjetivo sustantivado “morena”. En el romance “Pedro Cadenas”, versión 68.1. Véase Trapero, *ob. cit.*, 1991, p. 234.

¹³⁵ En la Introducción de Beltrán, *ob. cit.*, 1990, p. XXXVIII.

¹³⁶ *Ibidem*, p. XLVII.

¹³⁷ Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 655, n° 956.

Que mis penas parecen
olas de la mar,
porque unas vienen
cuando otras van¹³⁸.

Pelo mar vai a vela,
vela vai pelo mar¹³⁹.
Isabel e mais Francisca,
ambas vão lavar no mar:
se bem lavam, melhor torcem,
namorou-me o seu lavar!¹⁴⁰.

A la vora de la mar
n'hi ha una doncella
que broda un mocador
la flor més bella¹⁴¹.

Los astros y fenómenos meteorológicos nos dejan muy hermosas composiciones líricas en los estribillos romancescos canarios, que en algunos casos representan verdaderos símbolos:

Piensa la bruma rastrera que hay tierra llana en la era¹⁴².

Dile al sol que no se ponga que me da frío en la sombra¹⁴³.

De la luna no doy queja; del sol, que se va y me deja¹⁴⁴.

Personificación, por tanto, del sol a través del tópico del amor no correspondido.

Y, entre ellos, el que se lleva la palma es el símbolo de la luna, uno de los astros con valor simbólico de mayor repetición en el panorama canario.

¹³⁸ Beltrán, *ob. cit.*, 1976, p. 113, n° 27.

¹³⁹ Frenk, *ob. cit.*, 2003, p. 646, n° 939.

¹⁴⁰ Beltrán, *ob. cit.*, 1976, p. 219, n° 28.

¹⁴¹ Antón M. Espalader, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Editorial Barcanova, Barcanova Educació – Serie Mayor, 1993, p. 143.

¹⁴² Traperó, *ob. cit.*, 1990a, p. 48.

¹⁴³ Traperó, *ob. cit.*, 2000a, p. 519.

¹⁴⁴ Traperó, *ob. cit.*, 1990a, p. 53.

La luna, clara y serena, para navegar es buena¹⁴⁵.

Cuando la luna está llena alumbra el cielo y la tierra.

Corre por el alto cielo la luna tras el lucero¹⁴⁶.

¡Mira qué luna y qué clara, galán, para ver tu dama!¹⁴⁷

Corre la luna en el cielo como en el altar el velo¹⁴⁸.

Símbolo que tiene su equivalente en la lírica castellana antigua:

La luna de la sierra
linda es y morena¹⁴⁹.

¡Ay, luna que reluzes!
¡Toda la noche me alumbres!¹⁵⁰.

Finalmente, hay que hacer mención de los estribillos de carácter sentencioso -como representación de una verdad elemental y universal-, de los humorísticos, de los enigmáticos y de los de adivinanzas, por su gran valor literario y la fusión de múltiples símbolos que puedan contener en ellos, en muchos casos amorosos o eróticos:

- Sentenciosos:

Desde la Tierra hasta el Cielo esta vida es un misterio.

Se conocen al momento las personas de talento¹⁵¹.

¹⁴⁵ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 519.

¹⁴⁶ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 53.

¹⁴⁷ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 520.

¹⁴⁸ Recogido por C. de Arribas y Sánchez en la obra *A través de las islas Canarias* (1900). Véase la nota a pie de página de Diego Catalán en la Introducción a *La flor de la marañuela*. *Ob. cit.*, p. 5.

¹⁴⁹ Frenk, *ob. cit.*, p. 729, nº 1071.

¹⁵⁰ Beltrán, *ob. cit.*, 1990, p. 126, nº 333.

¹⁵¹ Trapero, *ob. cit.*, 1990a, p. 52.

Dicen que el hilo morado rompe por lo más delgado¹⁵².

- Humorísticos e irónicos:

Mirando voy por el suelo la sombra de mi sombrero¹⁵³.

- Tócame una diana, Juana - Salvador, no tengo ganas¹⁵⁴.

Una copa ron me falta pa' alistarme la garganta¹⁵⁵.

Ando buscando y no hallo para mi gallina un gallo¹⁵⁶.

Muere el hijo, canta el padre: ¡oh, qué gratitud más grande!¹⁵⁷

- Enigmáticos, en muchos casos paradójicos:

Negra es la mora madura, la mora madura es negra¹⁵⁸.

Si canto me tienta el sueño y si no canto me duermo¹⁵⁹.

En el suelo estoy caído, muerto y no pierdo el sentido¹⁶⁰.

- De adivinanzas:

La cara del reis de España con oro viene sellada¹⁶¹.

¹⁵² En el romance local "Duelo entre amigos", versión 92.1. Véase Trapero, *ob. cit.*, 1991, p. 272.

¹⁵³ Trapero, *ob. cit.*, 1990a, p. 52.

¹⁵⁴ En el romance "Doña Francisca la cautiva", versión 63.1. Trapero, *ob. cit.*, 1991, p. 213.

¹⁵⁵ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 521.

¹⁵⁶ Pérez Vidal, *ob. cit.*, p. 74.

¹⁵⁷ Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 520.

¹⁵⁸ En el "Romance encadenado", versión 25.1. Véase Trapero, *ob. cit.*, 1991, p. 89.

¹⁵⁹ Trapero, *ob. cit.*, 1985, p. 54.

¹⁶⁰ En el romance "Testamento del mulo", versión 237.1, segunda parte. Véase Trapero, *ob. cit.*, 2000b, p. 637.

¹⁶¹ En este caso, la respuesta a la adivinanza es la moneda. En el romance "Delgadita", n° 114. Diego Catalán, *ob. cit.*, p. 149.

Aunque me veas en el fuego, soy de bronce y no quemo¹⁶².

Ya vamos llegando, amigo, donde el muerto tumba al vivo¹⁶³

Nos encontramos en este último estribillo ante un claro ejemplo de paráfrasis, por hacer referencia eufemísticamente a la muerte, eso sí, utilizando la figura de la atanaclasis o equívoco en la palabra “tumba” con el significado de ‘hacer caer o derribar a alguien o a algo’ (aunque también el de ‘turbar o quitar a alguien el sentido’), que se usa como verbo en el estribillo pero que remite al sustantivo “tumba”, y por ello, indirectamente –por pertenecer al mismo campo semántico- a la propia muerte. Por tanto, el juego de palabras es completo, ya que a lo dicho hay que sumar la referencia del sustantivo “muerto”. La respuesta, siguiendo a Pérez Vidal, es la bodega, pero en nuestra opinión donde el muerto ‘gana’ al vivo -que en esencia es lo que pretende decir el dístico- es únicamente en el espacio virtual del más allá o de la muerte. Porque, indudablemente, quien aguanta más la bebida es el que ha pasado los umbrales del Hades, que no sufre ya los rigores de la vida y del alcohol, al contrario de lo que le pasa al que aún respira, que tiene como límite la pérdida del aliento vital.

Podemos decir, como conclusión, que los estribillos romancescos suponen un subgénero particular dentro de la lírica popular canaria, al conformar un verdadero y magnífico endemismo literario en relación al cancionero panhispánico, y como dice Diego Catalán: “en conjunto, los variados estribillos romancescos constituyen un cancionerillo lírico canario no exento de belleza”¹⁶⁴. Pero a pesar de eso, la simbología que encierran los estribillos romancescos canarios no se desliga nunca de los otros géneros líricos tradicionales antiguos, como, por ejemplo, el de la lírica popular de los siglos XV y XVI. Quizá sea este el motivo que haga difícil entender, desde una mentalidad actual, lo que estos estribillos quieren decir, como bien reconoce Margit Frenk, que ejemplifica en palabras de Olinger: “la lírica tradicional [...] es críptica

¹⁶² Trapero, *ob. cit.*, 2000a, p. 518.

¹⁶³ La respuesta es “la bodega”, según Pérez Vidal. *Ob. cit.*, p. 74.

¹⁶⁴ Diego Catalán, *ob. cit.*, p. 25.

y sugerente; connota más que denota”¹⁶⁵, o con sus propias palabras, de forma más velada y hermosa:

Frente a él, el estilo de la canción popular medieval nos parece elemental e ingenuo, dictado por la emoción, lleno a menudo del misterio de lo irracional. [...] la expresión es sencilla, clara, que brota como por sí sola, sin pretensiones. Se verá igualmente la ausencia casi total de metáforas; lo que hay son imágenes visuales, impresiones directas de una realidad exterior, a menudo subjetivizada, a menudo también cargada de un simbolismo ancestral.¹⁶⁶

Vicente Beltrán aporta mayor información al respecto, en su estudio sobre el alba famosa de Nuno Fernández Torneol¹⁶⁷:

A diferencia de cuanto nos sucedía hace unas décadas, hoy disponemos de información excelente y abundante para interpretar estos elementos simbólicos; el psicoanálisis y la antropología por una parte, los estudios sobre el folklore por otra, han iluminado un área que antes se caracterizaba por la densidad y la extensión de las sombras; pero los símbolos tienden a ser ambiguos, o a resultar interpretables según claves hermenéuticas muy distintas, según las culturas, a veces dentro de un mismo ámbito cultural. La ambivalencia del mar entre el amor, el misterio y la fuerza de la naturaleza y la muerte, como veíamos más arriba, es un excelente ejemplo de estos problemas, que resultan patentes cuando se consulta cualquiera de los diccionarios de símbolos. En este contexto, no basta que un posible sentido esté documentado; es necesario demostrar que resultaba operativo en la tradición literaria en la que se inserta; [...].

Y ese carácter enigmático de la lírica popular, y de los estribillos romancescos canarios en concreto, viene determinado por dos razones fundamentales¹⁶⁸:

¹⁶⁵ Margit Frenk en “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”. Véase Piñero Ramírez, *ob. cit.*, 1998, p. 172.

¹⁶⁶ Frenk, *ob. cit.*, 1966, p. 24.

¹⁶⁷ Vicente Beltrán, “El alba de Nuno Fernández Torneol”, en *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, ed. de Eukene Lacarra, Universidad del País Vasco, 2002, pp. 47-74.

¹⁶⁸ Como muy bien constata don Maximiano Trapero en conversación privada con el autor del trabajo.

1.- Porque reflejan un tiempo y una época remotas, desconocidas para nosotros, y llevan encerradas consigo un mundo simbólico antiguo que somos incapaces de interpretar, al igual que les ocurre a los propios cantores actuales, auténticos herederos de la lírica tradicional de todos los tiempos. Por tanto, esta pérdida afecta por igual tanto a los que investigan este fenómeno, como a los que, sin pensarlo, lo renuevan cada día en sus humildes y esforzadas labores cotidianas, para quienes su ancestral significación se ha quedado en el mero valor denotativo de las palabras cotidianas.

2.- Y por el hecho de que los estribillos no funcionan como composición aislada y autónoma, sino vinculada necesariamente a la tradición de la lírica popular hispánica, del tipo de las jarchas, cantigas, canciones tradicionales castellanas, romances, endechas, letrillas, nanas, canciones de amor, de molienda, de siega, etc.

Por eso, a partir de nuestra limitada visión diacrónica, sólo podemos ponderar meramente su valor descriptivo desde la actualidad, quedando ocultas muchas significaciones que subyacen en lo más profundo del subconsciente humano del hombre del Medievo y que ahora no podemos desvelar en toda su magnitud, convirtiendo así a la lírica y su simbología en todo un enigma aún por descifrar.