

6-1998

Pámpanos, cascabeles, y la simbolobía erótica en El público de Lorca

José Manuel Pedrosa

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Pedrosa, José Manuel. (1998) "Pámpanos, cascabeles, y la simbolobía erótica en El público de Lorca," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 13-14, pp. 371-386.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

19

PÁMPANOS, CASCABALES, Y LA SIMBOLOGÍA ERÓTICA EN *EL PÚBLICO* DE LORCA

José Manuel PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

La Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles son las protagonistas del Cuadro segundo de *El público* de Lorca. A pesar de que ambos personajes no volverán a aparecer en los restantes Cuadros del drama, sus papeles simbólicos son claves para su comprensión total, por cuanto resumen algunos de sus tópicos cruciales y nos pueden ilustrar sobre los recursos compositivos, a caballo entre tradición y vanguardia, que empleó Lorca en la más compleja y comprometida de sus obras teatrales. Recordemos que, en el escenario de la "ruina romana" que domina este Cuadro, Lorca los presenta como "una figura, cubierta totalmente de pámpanos rojos, [que] toca una flauta sentada sobre un capitel. [Y] otra figura, cubierta de cascabeles dorados, [que] danza en el centro de la escena"¹. Desde que hacen su aparición, ambas Figuras aparecen enzarzadas en un apasionado diálogo que explota las posibilidades de manifestación del amor bajo formas y modos diferentes:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en manzana?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en beso.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en pecho?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en sábana blanca.

¹ Sigo siempre la edición del texto fijada por M^a Clementa Millán en su edición de *El público* (Madrid: Cátedra, 1991). El Cuadro segundo ocupa las pp. 131-139.

Después, y en medio de sus juegos de amor homosexual, ambas Figuras se enzarzan en una disputa sobre quién es más hombre. "Soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo", afirma la Figura de Pámpanos. "No eres hombre. Yo sí soy un hombre", le responderá más adelante la Figura de Cascabeles. Cuando aparece el Emperador, la Figura de Pámpanos siente que sus "grandes pies se van volviendo pequeños y repugnantes". El Emperador se entretiene en "degollar" (es decir, sodomizar) a un niño detrás de unos capiteles. Y mientras, su Centurión, que tiene doscientos hijos y una "mujer que pare por cuatro o cinco sitios a la vez", maldice a "todos los de vuestra casta", es decir, a los homosexuales como las Figuras de Pámpanos y Cascabeles, absteniéndose servilmente de incluir a su amo, el Emperador, dentro de la categoría maldita. Cuando vuelve el Emperador, que ya ha "degollado más de cuarenta muchachos", busca entre las dos Figuras aquél que sea "uno y siempre uno". Los dos aspiran a ello, pero la Figura de Pámpanos "se despoja de los pámpanos" y es elegido por el Emperador, mientras la Figura de Cascabeles, que no renuncia a sus atributos, y detrás de él, el Hombre 1 y el Director (víctimas de su pureza a lo largo del drama), denuncian como traición el amor prostituido.

Pocos episodios teatrales de Lorca invitarán tanto como éste a prospecciones del simbolismo subyacente a la pura letra que puedan aclararnos su sentido y, con él, el del corazón poético e ideológico de la obra. Porque, como vamos a comprobar, los atrevidos vanguardismo y surrealismo de este Cuadro escénico y de todo este drama lorquiano se dan la mano con las más viejas y arraigadas tradiciones literarias y culturales. El punto de inicio de una prospección de ese tipo ha de ser, desde luego, el simbolismo de esos misteriosos pámpanos y cascabeles que identifican a las dos Figuras. ¿Cuál será su sentido? ¿Qué es lo que quiso expresar Lorca con ellos, en una obra tan llena como es *El público* de signos y de posibilidades interpretativas? De la pura letra y del contexto del Cuadro en que aparecen se puede deducir que cada una de estas Figuras constituye una metáfora respectiva de la ingenuidad y de la prostitución, de la marginación y del acomodo en el poder, de la virilidad consecuente y del afeminamiento desviado. La Figura de Cascabeles estaría en la órbita del Director que es capaz de sacrificarlo todo por su verdad y por su libertad; la de Pámpanos miraría hacia el Público hipócrita, intolerante y asesino de la verdad y de la libertad ajenas. Sobre la cuestión de si habrá connotaciones culturales y sentidos simbólicos ocultos tras esos Cascabeles y tras esos Pámpanos a los que Lorca identificó con sus dos personajes, sólo anticiparemos ahora que, en la tradición literaria y en la tradición oral y popular de las que por partes iguales bebió Lorca, los pámpanos •es decir, la viña y la parra• y los cascabeles tienen referentes simbólicos y antecedentes culturales muy bien conocidos: la viña y la parra han sido en muchas culturas (incluída la española) metáforas de la mujer y de lo femenino; y los cascabeles, metáforas del hombre y de lo masculino.

El pámpano, la viña y la parra simbolizadores de lo femenino

Atendamos, en primer lugar, al simbolismo femenino del pámpano, de la vid y de la parra. Decía Juan de Mal Lara, a mediados del siglo XVI, que "vna de las haziendas que más necesidad tiene de la industria del hombre es la viña, y por esto con grande razón se compara a ella la muger...". El refrán con que ilustraba este pensamiento decía: "la mujer y la viña, el hombre la haze garrida"². Antes y después de Mal Lara, otros refranes abundaron en la identificación de la viña y de las parras con el sexo femenino. Por ejemplo, el de "a la moza i a la parra, alzalla la falda", que se explica porque "konviene alzar los pámpanos a la parra, para ke madure bien la uva antes de bendimiar"³; y otros como los de "al que tiene muger hermosa, o castillo en frontera, o viña en carrera, nunca le falta guerra"⁴; aquel de resonancias pícaras: "adiuina, adiuinador: las vuas de mi majuelo, ¿qué cosa son?"⁵; "viña y niña, peral y hauer, malos son de guardar"⁶; "malas son de guardar la viña en septiembre y las doncella siempre"⁷; "viña y moza por casar son difíciles de guardar"⁸; "de buena vid planta la viña, y de buena madre, la hija"⁹; "niña y viña, de buena lina"¹⁰; "quien una viña tiene,

² Mal Lara, *La Philosophia Vulgar* (Sevilla: Hernando Díaz, 1568) f. 120r. Otra versión está anotada en Luis Galindo, *Sentencias filosóficas i verdades morales, que otros llaman prouerbios o adagios castellanos*, 10 vols. [Mss. 9772-9781 de la Biblioteca Nacional de Madrid] I, ff. 50v, y IV, f. 193r.

³ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet (Burdeos: Université, 1967) p. 8. El refrán había sido previamente publicado por Hernán Núñez, en *Refranes o proverbios en romance* (Salamanca: en Casa de Iuan de Canoua, 1555) f. 3.

⁴ Núñez, *Refranes* f. 4v; otras versiones en Mal Lara, *Philosophia Vulgar* f. 53r; y Correas, *Vocabulario* p. 43. Una supervivencia casi exacta se encuentra en Germán Díez Barrio, *Coplas y cantares populares* (Valladolid: Castilla Ediciones, 1991) p. 62.

⁵ Núñez, *Refranes* f. 3r; y Correas, *Vocabulario* p. 63.

⁶ Véase, sobre las abundantísimas fuentes de este refrán, Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987) núm. 314.

⁷ Francisco Rodríguez Marín, *Todavía 10.700 refranes más no registrados por el Maestro Correas* (Madrid: Prensa Española, 1941) p. 189.

⁸ Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes castellanos* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926) p. 362.

⁹ Núñez, *Refranes* f. 30v; otras versiones en Mal Lara, *Philosophia Vulgar* f. 168v; Galindo, *Sentencias* III, f. 210rv; Ms. 10925 de la B.N.M. [*Papeles varios* s. XVIII] f. 162v;

como a una novia la quiere"¹¹, etc. Todavía hoy siguen muchos de estos refranes, y otros parecidos, absolutamente vivos en la tradición folclórica. Fijémonos, a título de ejemplo, en algunos de la tradición catalana: "els amics de l'home són tres: la casa, la vinya i la dona", "dona, vinya, cabra i melonar fan de mal guardar", "vinyes i dones hermoses, de guardar dificultoses", "la dona i la vinya, l'home les fa garrides", "vinya prop de camí i dona hermosa, de guardar dificultosa", "de dona finestrera, de camp vora ribera i de vinya en camí ral, no se'n treu gaire cabal", "qui té la vinya prop de carrera i la dona finestrera, no li faltarà quimera", etc.¹².

Por otro lado, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro españoles abundaron los poemas en que la viña y la parra aparecían como correlatos eróticos de la mujer. Doy como ejemplos dos fragmentos de canciones tradicionales y otros dos de factura más culta:

...La moça guardava la viña,
el moço por ay venía...¹³

Que no me desnudéis,
la guarda de la viña,

"De buena planta planta tu viña, y de buena madre toma la hija"; Rodríguez Marín, *21.000 refranes* p. 105; Vicente Castañeda y Alcover, *Recopilación de refranes valencianos hecha por el P. Luis Galiana, dominico (Manuscrito inédito que se conserva en la Real Academia de la Historia)* (Madrid, Fortanet: 1920) p. 27; y [Justiniano García Prado], *Mitología y refranero del vino* (Barcelona, Ediciones Singulares, 1990) pp. 80 y 89. La idea que expresa este refrán se halla presente en canciones como la que yo mismo edité en mi artículo "Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano", *Revista de Folklore* 160 (1994) pp. 111-121, pp. 136-137: "De la buena parra sale el buen racimo, / de buena mujer llevas el marido...". En otras tradiciones europeas también se conoce el mismo tópico. Por ejemplo, en la recopilación de Julliani, *Les proverbes divertissants*, ed. Mirella Conenna (Fasano: Schena-Nizet, 1990), cuya primera edición, de 1659, incluía el refrán bilingüe (pp. 125 y 126) "Di buona terra tò la vigna, di buona madre tò la figlia" = "Il faut choisir la vigne en bonne terre, et épouser la fille d'une bonne mere". Mari Carmen Barrado Belmar, en "Tavola, cibi, vini. Traducción o adaptación sociocultural de estructuras paremiológicas italianas y españolas", *Paremia* 3 (1994) pp. 83-88, p. 87, ha incluido el refrán italiano "Di buona terra prendi la vigna. Di buona madre to' la figlia".

¹⁰ Rodríguez Marín, *21.000 refranes* p. 324.

¹¹ Rodríguez Marín, *10.700 refranes* p. 268.

¹² Joan Amades, *Folklore de Catalunya I Cançoner* (reed. Barcelona: Selecta, 1982) pp. 1192, 1194, 1197, 1198, 1200 y 1203.

¹³ Sobre este poema del *Cancionero Musical de Palacio*, véase Frenk, *Corpus* núm. 7.

y si me desnudáis
dexáme la camisa¹⁴.

...Aunque soy niña,
siempre terné con ti riña,
hasta que podes mi viña
y me riegues mi majuelo...¹⁵

...Sin que poden su parra, gotas llora,
y dice a su galán: "Mi bien, tomaldo,
para vos lo guardé, solemnizaldo..."¹⁶

En la tradición oral más reciente, también se han recogido canciones en que la parra y la viña vuelven a ser correlatos eróticos del sexo femenino. Véanse por ejemplo éstas recogidas de la tradición moderna de España y Portugal:

El que tiene mujer guapa
o viña en camino real
si quiere coger el fruto,
mucho tiene que guardar¹⁷.

¹⁴ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer (Barcelona: Horta, 1943) s.v. *camisa*, p. 78. Véase Frenk, *Corpus* núm. 1664.

¹⁵ *Visión deleitable del Cancionero de obras de burlas de 1519*, f. 31. Sigo la edición de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (reed. Barcelona: Crítica, 1983) p. 277.

¹⁶ De un soneto anónimo de los *Manuscritos 3913, 3890 y 19003* de la Biblioteca Nacional de Madrid; reproducido en Alzieu, Jammes y Lissorgues, *Poesía erótica* p. 245.

¹⁷ Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 4 vols. (Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883) núm. 6293. Esta canción se relaciona con un tópico folclórico internacional, que informa numerosos cuentos y canciones indios, europeos y semíticos, y que ha recibido el nombre de *Las huellas del león*. Su argumento es la dificultad de guardar las viñas y las mujeres del acoso de otros hombres. Hay numerosísimos ejemplos del tópico: "Fui podador de esa viña, / bien la podé, / pero al ver rastro de ladrones, / la dejé. / En esa viña arreglada / yo entré, / y vi las más ricas uvas: / reviente mi alma si las probé" (Jorge M. Furt, *Arte gauchesco: motivos de poesía*, Buenos Aires, 1924, p. 129); "Nadie plante su parra / junto al camino, / que viene un pasajero / y coge un racimo..." (Bonifacio Gil, *Cancionero del campo*, reed. Madrid, Taurus, 1982, p. 88); "No quiero niña bonita / ni viña en camino real, / que para coger la fruta / es menester madrugar" (Marciano Curiel Merchán, "Cantares populares extremeños", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* X, Madrid, 1954, pp. 249-261, p. 258); "Mujer en la ventana, parra en el camino real" (Raymond Foulché-Delbosc, "Proverbes judéo-espagnols", *Revue Hispanique* II, 1895, pp. 312-352, núm. 735). Otras versiones se encuentran publicadas en Pedro Díaz Cassou, *Tradiciones y costumbres de Murcia (Almanaque folklórico, refranes,*

Debajo de tus enaguas
tienes un racimo de uvas,
déjame meter la mano
por ver si las tienes maduras¹⁸.

Ay, sí, sí,
que me ha dicho una niña,
ay, sí, sí,
que la compre la viña,
ay, sí, sí,
que la viña la he comprado,
ay, sí, sí,
con ella me he casado¹⁹.

canciones y leyendas (Murcia: 1893-1900; [reimp. Academia Alfonso X el Sabio: 1982]) p. 146; Melchor de Palau, *Cantares populares y literarios recopilados por...* (Barcelona: Montaner y Simón, 1900) p. 286; Aurelio de Llano Roza de Ampudia, *Esfoyaza de cantares asturianos* (Oviedo: Marcelo Morchón, 1924) núm. 661; Furt, *Arte*, p. 171; M^a del Carmen Ibáñez Ibáñez, *Cancionero de la provincia de Albacete* (Albacete: [edición de la autora], 1967) p. 122; Claudia de los Santos, Luis

Domingo Delgado e Ignacio Sanz, *Folklore segoviano III La jota* (Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1988) p. 132; Díez Barrio, *Coplas* pp. 62 y 75; Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz* (Málaga: Arguval, 1991) p. 157; y M. L. Escribano Pueo, T. Fuentes Vázquez, F. Morente Muñoz, A. Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral* (Granada: Universidad, 1994) núm. 481. Sobre el arraigo internacional y la influencia en la poesía culta de este motivo folclórico y literario, pueden verse los trabajos de Stanislaw Prato, "L'orma del leone: Racconto orientale considerato nella tradizione popolare", *Romania* XII (1883) pp. 535-565 y XIV (1885) pp. 132-135; Ángel González Palencia, "La huella del león: versiones de un cuento oriental en la literatura peninsular", *Revista de Filología Española* XIII (1926) pp. 39-59; R. Moglia, "Algo más sobre La huella del león", *RFE* XIII (1926) pp. 377-378; Juan Alfonso Carrizo, *La poesía tradicional argentina: Introducción a su estudio* (La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1951) pp. 29-32; T. A. Perry, "La huella del león in Spain and in the Early Sindibad Tales: Structure and Meaning", *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. J. R. Jones (Newark: Juan de la Cuesta, 1980) pp. 39-52; Manuel Viegas Guerreiro, "Gil Vicente e os motivos populares: um conto na Farsa de Inês Pereira", *Revista Lusitana*, Nova Série, II (1981) pp. 31-60; y Donald Mc Grady y Sonia Rodríguez Jiménez, "Simbolismo erótico y La huella del león en dos sonetos de Quevedo", *Hispanic Review* 58 (1990) pp. 89-97.

¹⁸ Claudia de los Santos, Luis Domingo Delgado e Ignacio Sanz, *Folklore segoviano III La jota* (Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1988) p. 74. Una versión parecida se publicó en Fernando Gomarín Guirado, *Cancionero secreto de Cantabria* (Santander: Universidad de Cantabria, 1989) núm. 85.

¹⁹ Emilio Tejero Robledo, "Dictados tópicos abulenses", *Cuadernos Abulenses X* (1988) pp. 73-134, p. 82.

Mi suegra me quiere mucho
porque le cavo la viña;
¡y no sabe la muy tonta
por dónde va la vendimia²⁰!

Las uvas de tu parra
son las mejores
si no tuvieran tantos
vendimiadores²¹.

A toítas les han cantao,
y a ti no te canta nadie,
siendo tú el mejor racimo
de las parras de tu calle²².

Mi amor es una viña
donde yo miro
pendientes de una cepa
muchos racimos.
Sepa mi amante
que yo no quiero cepa
tan abundante²³.

Una viuva me prosigue
¡cudiao que yo no la busco!
qu'en la viña bendimiá,
no m'entro yo por rebuscos²⁴.

Cheguei à viña por uvas
e con follas topéi solo.
Dixech'onte "Serei tũa",
e hoxe dís "Non m'acordo"²⁵.

²⁰ Alberto Sevilla, *Cancionero popular murciano* (Murcia: Sucesores de Nogués, 1921) p. 368. Hay otra versión en Palau, *Cantares* p. 283.

²¹ Narciso Alonso Cortés, "Cantares populares de Castilla", *Revue Hispanique* XXXII (1914) pp. 87-427, núm. 2910. Otra versión fue publicada en De Llano Roza de Ampudia, *Esfoyaza* núm. 596.

²² Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz* p. 64.

²³ Palau, *Cantares* p. 108

²⁴ Díaz Cassou, *Tradiciones y costumbres* p. 130.

• O minha Rosa da Vinha,
dá-me cá um cacho de uvas.
• O meu cravo-almirante,
ind'as cá não há maduras.

Tens a parreirinha à porta,
não a sabes vindimar;
tens o amor ao teu lado,
não o sabes namorar²⁶.

Meu amor, se queres uvas,
traz-me cá o teu chapéu;
que a ramada ainda tem
para ti, anjo do Céu.

Os amores que tu amas
são velhos que eu já deixei,
andas a apanhar bagos
da vinha que eu vindimiei²⁷.

Téngase en cuenta, además, que el motivo de la identificación de la parra o de la viña con la mujer sigue hoy vivo en muchas otras tradiciones poéticas. Fijémonos, por ejemplo, en versos folclóricos árabes como los siguientes:

Entré al huerto a contemplar a quien en él estaba.
A mi amada encontré allí recostada y dormida.
Tú que entras al viñedo, saluda a quien en él [halles].

El huerto de mi amada ha florecido en uvas...²⁸.

²⁵ Marcial Valladares Núñez, *Cantigueiro popular* (A Coruña, Publicaciones da Real Academia Gallega: 1970) p. 45.

²⁶ José Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro popular português*, ed. M. A. Zaluvar Nunes, 3 vols. (Coimbra: Universidade, 1975-1985) II, pp. 110 y 177. De la segunda canción hay otra versión en Abel Viana, *Para o cancionero popular argavio*, ed. Álvaro Pinto (Lisboa: *Revista de Portugal*, 1956) núms. 148-151.

²⁷ Artur Coutinho, *Cancioneiro da Serra d'Arga* (2ª ed. Leça de Balio: [edición del autor], 1982) pp. 90 y 105.

²⁸ Serafín Fanjul, *El mawwâl egipcio: expresión literaria popular* (Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1976) pp. 107 y 112; véase además la p. 113.

En realidad, las raíces multilingüísticas y multiculturales del tópico remiten a épocas históricas y a órbitas ideológicas muy alejados ya de las nuestras. Según Mircea Eliade, "el signo sumerio para la vida era originalmente una hoja de parra. Esta planta maravillosa estaba consagrada a las grandes diosas. La diosa madre era llamada al principio *la madre cepa de viña* o *la diosa cepa de viña*... En las recensiones arcaicas de la leyenda de Gilgamesh, Siduri ocupaba un lugar muy importante... Como Calipso, Siduri tenía la apariencia de una muchacha, llevaba velo, iba cargada de racimos de uva..."²⁹. También entre los antiguos griegos, la cepa simbolizaba a la mujer-madre, como el mismo Eliade ilustra a través de varios ejemplos. Entre los antiguos judíos (*Salmos*, 128:3) se identifica a la esposa con una vid fecunda. Lo mismo que "en los textos islámicos, [en que] la mujer es llamada *campo*, *viña de uvas*, etc."³⁰. Por cierto que todavía modernamente, en los Abruzzos italianos, "se dice que los recién nacidos vienen de una cepa de viña"³¹. En *Isaías* (5:1-7), *San Mateo* (20:1-16 y 21:33-46), *San Marcos* (12:1-12), *San Lucas* (20:9-19) y *Apocalipsis* (14:18-20), la viña vuelve a simbolizar lo femenino, pero en sentido más místico: representa la tierra y el pueblo de Israel o de Cristo que Dios cuida amorosamente para recibir sus frutos, y que castiga cuando no los recibe. Por otro lado, "el motivo mujer desnuda-viña se ha transmitido también en las leyendas apócrifas cristianas"³²; y entre los autores cristianos del Renacimiento español, como Juan de Pineda, la vid siguió siendo una representación de la tierra (principio femenino), cuyo cultivador era Dios (principio masculino)³³.

²⁹ Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, trad. T. Segovia (reed. Madrid: Era, 1991) p. 260. Véase además Jean Chevalier y Alain Gheerbant, *Diccionario de los símbolos*, trads. M. Silvar y A. Rodríguez (3ª ed., Madrid: Herder, 1991) p. 1069; y Dominique Alibert, "Aux origines du Pressoir mystique. Images d'arbres et de vignes dans l'art médiéval (IXe-XVe siècle)", *Le pressoir mystique. Actes du Colloque de Recloses, 27 mai 1989*, dir. D. Alexandre Bidon (París: Cerf, 1990).

³⁰ Eliade, *Tratado* p. 238.

³¹ Eliade, *Tratado* p. 280.

³² Eliade, *Tratado* p. 261; véase además de Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (reed. Madrid: Labor, 1991) s.v. *vid*, p. 462.

³³ Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. J. Meseguer, 5 vols. (Madrid: Atlas, 1963-1964) I, pp. 55-62. Sobre el concepto de "la viña del señor" como metáfora de la tierra y de la vida, véase además Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, 2 vols., ed. A. Castro (Madrid: Cátedra, 1989) I, p. 457. La tradición popular ha perpetuado también una interpretación similar, genérica y moral, de la viña. Así, en Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro* II, pp. 244 y 429: "Este mundo é uma vinha, / cada casa uma latada, / vem a morte, fez vindima, / fica a vinha vindimada", "Este mundo é uma vinha, / cada cepa seu cristão; / vem a morte e faz vindima, / não procura geração", "Este mundo é uma vinha, / hei-de mandá-lo cavar, / para semear desejos, / para contigo falar". Canciones parecidas han sido editadas, igualmente, en Carlos Simões Ventura, "Tradições populares e vocabulário de Vale

A todo esto se puede añadir que la identificación de los pámpanos con lo femenino remonta, además, a otra lectura de tipo cultural que nos puede ayudar a entender mejor los tintes negativos •por afeminados• de los que está revestida la Figura de Pámpanos lorquiana. Ésta ha sido explícitamente comparada, alguna vez, con Baco. Más concretamente con un Baco homosexual, cuyos amores con Ciso han sido también traídos a cuenta por Martínez Nadal. Que este Baco mitológico se halla detrás de la Figura de Pámpanos se hace más evidente cuando conocemos que los motivos de la danza y las metamorfosis que incluye Lorca en su drama escénico también se hallan presentes en la leyenda pagana: "por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en yedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid"³⁴. Ahora bien, la tradición iconográfica, lejos de representar a Baco como un hombre masculino y viril, lo ha presentado como el joven ambiguo y afeminado de los retratos y composiciones mitológicos de Caravaggio y Velázquez, que probablemente Lorca conocería bien. Esta tradición de un Baco bisexuado y afeminado se asienta sobre sólidas y muy antiguas bases culturales³⁵. Luis Díaz Viana ha hablado de que "dioses como Dionisio y Atis [identificables con Baco] poseyeron, de hecho, un carácter de ambigüedad o escasa definición sexual... confirmándose esta impresión por las versiones que referían la auto-castración de Atis"³⁶. En *El público*, la Figura de Pámpanos •cuyos pies ya se habían vuelto "pequeñitos y repugnantes" a la entrada del Emperador, se despoja de sus atributos para entregarse a éste. Cae así en la autocastración, en la cesión de la virilidad, en el desvío hacia el afeminamiento, que Lorca consideraba algo "pequeñito y repugnante"³⁷. El contraste con la integridad •sexual y moral• de la Figura de

de Cantaro (Coimbra)", *Revista Lusitana* XIV (1911) pp. 283-291, p. 285; y Abel Viana, *Para o cancioneiro popular argavio*, ed. Álvaro Pinto (Lisboa: *Revista de Portugal*, 1956) núms. 45 y 147.

³⁴ Rafael Martínez Nadal, "*El público*": *Amor y Muerte en la obra de Federico García Lorca*, 3ª ed., ampliada e ilustrada (Madrid: Hiperión, 1988) p. 91; véase también Martínez Nadal, "Los caballos en la obra de Lorca", *El público. Cuadernos* 20 (enero 1987) pp. 37-55, p. 49.

³⁵ Eliade, *Tratado* p. 377.

³⁶ Díaz Viana, "Rito y comunidad: la Pinochada de Vinuesa", en *Rito y tradición oral en Castilla y León* (Valladolid, 1984) pp. 77-133: 118. Véase además de James George Frazer, *La rama dorada: magia y religión* [edición reducida], ed. E. y T. I. Campuzano (reed. México: Fondo de Cultura Económica, 1981) pp. 378-381 y 402-407.

³⁷ La repulsa que le inspiraba el afeminamiento de gestos y actitudes de algunos homosexuales queda en evidencia en otras obras, como en la *Oda a Walt Whitman* de *Poeta en Nueva York*: "¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas! / Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores..."

Cascabeles confirma a las dos Figuras como arquetipos de lo opuesto: de lo masculino y de lo afeminado, de lo íntegro y lo castrado, de lo recto y lo pervertido, respectivamente.

Antes de cerrar este repaso de la simbología femenina (o más bien afeminada) subyacente en la Figura de Pámpanos del Cuadro segundo de *El público*, es inevitable atender a un último indicio que refuerza todo lo hasta aquí dicho. Rafael Martínez Nadal ha señalado que la flauta que toca la Figura de Pámpanos es un instrumento cuyo timbre se relaciona simbólicamente con lo "femenino"³⁸. Y así es, efectivamente, no sólo en la cultura occidental, sino también en culturas como la africana y la afrocubana, en las que, según el gran antropólogo cubano Fernando Ortiz, los instrumentos musicales "suelen ser tratados cual si tuvieran genitales", y la flauta se asocia inequívocamente a los femeninos³⁹. El dato es todavía más sugerente al ser contrastado con el valor "masculino" que en seguida veremos asociado, en esas y en otras culturas, a los cascabeles.

Los cascabeles simbolizadores de lo masculino

La exploración de los valores culturales de este otro elemento de la imaginería lorquiana confirma, efectivamente, la oposición entre femenino o afeminado y masculino o viril que enfrenta a la Figura de Pámpanos y a la Figura de Cascabeles del Cuadro segundo de *El público*.

Los cascabeles son símbolos que aparecen profusamente en nuestra literatura y en nuestra tradición popular, e incluso en nuestro lenguaje, con connotaciones inequívocamente masculinas. Incluso se puede afirmar directamente que son símbolo de los genitales masculinos, con mayor transparencia aún que las uvas lo son del sexo femenino. Ya Juan de Mal Lara, en 1568, se escandalizaba de que las mujeres tuviesen tanta afición a "menear" panderos de cascabeles, con lujuria tan irracional como pecaminosa: "... viendo que la mas honesta cosa, que tiene la muger, es cubrir su cabeça con toca,... auiendo de escoger en el pandero antes que la toca, escoge aquel instrumento de locas, cubierto con pieles de ouejas bouas, y dentro cascaueles, y con aquel desseo de menear las manos en vna cosa tan desproporcionada, que paresce inuención de bárbaros, o negros, dexa la toca..."⁴⁰. Décadas después, el Maestro

³⁸ Martínez Nadal, *"El público": Amor y Muerte* p. 41. Véase además Cirlot, *Diccionario de símbolos* p. 205, obra a la que remite Martínez Nadal.

³⁹ Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (reimp. La Habana: Letras Cubanas, 1985) p. 124.

⁴⁰ Mal Lara, *Philosophia Vulgar* f. 149r.

Correas recogía diversos refranes en que los cascabeles resultaban tener claras connotaciones eróticas: "• Si te kasas kon Xuan Pérez, ¿ké más kieres? • Ke rrepíke los kaskaveles"⁴¹; "Buena va la danza, señora Mari Pérez, kon kaskaveles"⁴². Puede que entre todos los refranes viejos en que los cascabeles se identifican con los testículos masculinos, el más interesante sea aquel que utilizaron Núñez, Correas y luego Lope de Vega en *La Dorotea*: "Gauilán de Alcaraz, mugeres, no tiene cascaueles"⁴³. Su sentido, sobre el que no han faltado opiniones discordantes, aunque atentas siempre al matiz sexual⁴⁴, debe referirse a que el "gavilán de Alcaraz" sería un eunuco castrado (sin cascabeles), por lo que no debía ser motivo de preocupación para las mujeres.

Esta identificación de los cascabeles con los testículos masculinos se halla también documentada en chistes y cuentecillos del Renacimiento y del Siglo de Oro. Un cuento editado en 1569 por Juan de Timoneda decía:

Passeáua vn músico tiple, y capado, por delante de vn ropaejero, famosísimo judío, viejo, y relajado; el qual por burlarse del músico le dixo: • Señor, ¿cómo le va a su gauilán sin cascaueles?; respondió el capado: • Assí como al de vuessa merced sin capirote⁴⁵.

Y otro chiste del siglo XVI, editado por Melchor de Santa Cruz en 1574, decía:

Alabando en el coro de la Santa Iglesia de Toledo a un tiple que subía mucho, respondió

⁴¹ Correas, *Vocabulario* p. 287.

⁴² Correas, *Vocabulario* p. 364. Ambas fórmulas se relacionan con la canción "Buenaba la dança S[eñora] Mariperez / Buena bala dança con cinco cascaueles" anotada en el *Manuscrito 2582* de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 378rv, sobre la que puede verse mi artículo "Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (B.N.M. Mss. 3736) y otros manuscritos madrileños", *Revista de Filología Románica* 11-12 (1994-1995) pp. 309-325. El propio Correas, en su *Vocabulario* p. 287, incluía también la fórmula "Si te kasas kon Xuan Pérez, ¿ké más kieres? Si te da a komer lentexas, ¿ké te kexas?". Una versión que decía "Si te casas con Juan Pérez, ¿qué más quieres?", fue glosada por Baltasar del Alcázar, *Poesías*, ed. F. Rodríguez Marín (Madrid, 1910) pp. 126-127.

⁴³ Núñez, *Refranes* f. 53v; Correas, *Vocabulario* pp. 343-344; Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby (Madrid: Castalia, 1968) acto III, escena III, p. 235.

⁴⁴ Véase Rodríguez Marín, *12.600 Refranes más no contenidos en la colección del Maestro Correas ni en 'Más de 21.000 refranes castellanos'* (Madrid, 1930) p. 140.

⁴⁵ Timoneda, *El sobremesa y aliuió de caminantes* (Valencia, 1569) 1ª parte, cuento LXXXVII (en otras ediciones es el LXXXVI). La falta de "capirote" que el castrado achaca al judío es una ácida alusión a su carencia de prepucio, por estar circunciso.

Diego López de Ayala: •No os maravilléis que vuele tan alto, que va sin cascabeles⁴⁶.

También en la poesía erótica del Siglo de Oro, las alusiones a cascabeles suelen implicar el referente oculto de los testículos. Así sucede en el diálogo entre una casada y su galán: "...vienes con cascabeles / y forzoso han de sonar. / •Yo te los porné en lugar / do no suenen y hagan fiesta; / *tómame a cuestras*⁴⁷". O en los consejos de una madre a una hija para que no se case con un *capón* o eunuco castrado: "Mira que dél te receles, / pues que ya sabes, mi hija, / que es muy fría la sortija / corrida sin cascabeles..."⁴⁸. Consejos parecidos informan un poema del conde de Villamediana *A una dama que se casaba con un D. N. Castro, impotente, y había sido primero mujer de un capón*: "Mal podrá haceros buen son / cuando cascabeles toque, / quien es en toque y emboque / castrado, casto y capón..."⁴⁹. Ni siquiera faltan en la tradición oral moderna canciones que se refieren al mismo tópico, como ésta recogida en Cantabria:

Por andar a picos pardos
me tuvieron que cortar
la bolsa, los cascabeles
y la caña de pescar⁵⁰.

⁴⁶ Melchor de Santa Cruz, *Floresta Española*, eds. M^a P. Cuartero y M. Chevalier (Barcelona: Crítica, 1997) Parte X, Apotegma 28. Un chiste de sentido parecido a éste y al de Timoneda reproducido anteriormente está en la *Floresta*, Parte III, cap. III:2: "Siendo convidado un cantor tiple, sin barbas, en casa de un Canónigo de Toledo, envióle a decir a este cantor uno que no era pariente del Cid Ruy Díaz, con un paje, qué tanto volaría su halcón sin cascabeles. Respondió: •Decid a vuestro señor que más que el suyo sin capirote".

⁴⁷ Poema del *Manuscrito 3915*, f. 82, de la la Biblioteca Nacional de Madrid. Sigo la edición de Alzieu, Jammes y Lissorgues, *Poesía erótica*, p. 77.

⁴⁸ Poema del *Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana* (Madrid, 1589) f. 52, reproducido en Alzieu, Jammes, Lissorgues, *Poesía erótica*, p. 187, con la explicación de que estos versos se refieren a los ejercicios de destreza en que los caballeros debían ensartar con su lanza una sortija que pendía de un hilo, corriendo a caballo. El caballero al que se refiere la canción, por ser capón, tenía lanza [pene] pero no cascabeles [testículos], a pesar de que los caballos que participaban en estos lances eran adornados con cascabeles. Puede verse otro poema de sentido parecido en p. 196.

⁴⁹ El poema fue extractado y citado por Camilo José Cela, en su *Diccionario secreto*, 3 vols. (reed. Madrid: Alianza, 1978) I, pp. 84 y 133-134, como ejemplo de la acepción sexual de *cascabeles*.

⁵⁰ Gomarín, *Cancionero secreto de Cantabria* núm. 186.

Hay que decir, por otro lado, que la identificación de los cascabeles con los testículos masculinos debe ser mucho más vieja de lo que acaso alcanzamos a imaginar, y que está presente en otras tradiciones distintas de la española. Así, en relación con las músicas y culturas africana y afro-cubana, ha señalado Fernando Ortiz que los cascabeles son tradicionalmente considerados como instrumentos de timbre masculino⁵¹, igual que a la flauta se la consideraba femenina. En diversas fiestas carnavalescas y en bailes de distintas regiones de España, el cascabel (y su hermano mayor, el cencerro) suele ir asociado al hombre, y simbolizar su potencia sexual y su fecundidad. Es muy común que las figuras carnavalescas que en distintos pueblos se llaman "zamarrones", "zarrapastrones", "botargas", "guirrios", etc., y que suelen salir enmascarados y persiguiendo y acosando con chanzas e irreverencias sexuales a las mozas, vayan cubiertos de cascabeles y de cencerros, que simbolizan su potencia masculina⁵². También hay en España danzas, exclusivamente masculinas, en que los cascabeles tienen un papel fundamental de representación de la virilidad. Acaso la más famosa sea la de El Alosno (Huelva), donde la *Danza de los Cascabeleros* es ejecutada sólo por los varones jóvenes; y para celebrar, justamente, la festividad de San Juan (el 24 de junio) y el solsticio de verano, ocasiones muy ligadas a variadísimos rituales de fecundidad en todas partes⁵³. No se puede olvidar, en fin, que en el lenguaje coloquial del español actual, sobre todo en el sur de España, los cascabeles suelen ser un eufemismo que se identifica con los testículos. Así, sin

⁵¹ Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros* p. 124.

⁵² Por ejemplo, Elviro Martínez, en *Tradiciones asturianas* (León: Everest, 1983) pp. 39-41, ha señalado sobre los *zaparrastreros* de Aller, que "iban vestidos con ropa sucia, vieja y harapienta con cascabeles y ancho cinturón con esquilonos", y que "saltan, para hacer sonar sus cencerros, y persiguen a las mozas". Los cencerros, tan similares a los cascabeles, han sido también símbolos tradicionales de los genitales masculinos. Aparte de su uso arraigadísimo en muchas fiestas carnavalescas donde los hombres los hacen sonar mientras se dedican a perseguir a las mujeres, se pueden recordar los refranes de Núñez (*Refranes*, f. 1v.) y Correas (*Vocabulario* pp. 41 y 16): "Al buei viexo, ¿para ké zenzerro?", que expresa la impotencia del buey viejo; y "A buei viexo, zenzerro nuevo", que se explica porque "Dizen ke el zenzerro anima al buei; mas deve ser ke lo imaxinan así los dueños; i en este sentido akonsexa ke el onbre se kase kon moza i no kon viexa".

⁵³ Véase sobre esta danza alosnera, M^a Carmen Medina San Román, "Andalucía", en *Tradición y danza en España* (Madrid: Comunidad, 1992) pp. 35-50, p. 41; Manuel Garrido Palacios, *Alosno, palabra cantada: el año poético en un pueblo andaluz* (México-Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992) pp. 161-163; y Julio Caro Baroja, "Notas de viajes por Andalucía", *De etnología andaluza*, ed. A. Carreira (Málaga: Diputación Provincial, 1993) pp. 21-232, pp. 162-163. La danza de cascabeles debe ser muy antigua en España y en Europa, como sugieren Cesar Oudin en su *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (París, 1616) s.v. *cascauelada*; y Francesc Pujol y Joan Amades, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors I Dansa* (Barcelona: 1938) pp. 136-137.

necesidad de explorar mucho en mi entorno próximo, una amiga de Puertollano (Ciudad Real), me ha comentado que cuando alguien da muestras de pereza o de no querer moverse para cumplir alguna obligación, se le dice: "¡Míralo cómo mueve los cascabeles!" o "¡Míralo qué tranquilo está ahí *sentao*, con los cascabeles bien puestos!". Un amigo de Mocejón (Toledo) me ha dicho que cuando alguien está enfadado por culpa de otra persona, le puede decir: "¡No me toques los cascabeles!", con el mismo sentido que tendría el castizo y escuchadísimo "¡No me toques los cojones!". Y otro amigo de Bonares (Huelva), me ha comentado que cuando una madre baña a su niño le suele decir en tono cariñoso: "¡Míralo qué cascabeles tiene tan bien puestos!"⁵⁴.

Es de esperar que, con todos estos ejemplos, haya quedado bien ilustrada la simbología erótica y cultural subyacente en los pámpanos y en los cascabeles que constituyen motivos cruciales del Cuadro segundo y de todo *El público* lorquiano. Se ha dicho muchas veces que el poeta granadino asimilaba y recreaba de modo original las influencias más diversas: de la tragedia griega y el cine mudo, del folclore infantil y la vanguardia americana, del mundo gitano y el surrealismo, de la música culta europea y el arte japonés... A *El público* concretamente, además de influencias de Shakespeare, Pirandello, Cocteau, Goethe o Calderón, se le han querido ver reminiscencias de *Las Mil y una Noches*, de las figuras de la cerámica griega o de la pintura de El Bosco, con la que tan familiarizado le tenían sus paseos por el Museo del Prado⁵⁵. Lo cierto es que, a veces de manera intuitiva e ingenua, y otras veces de manera perfectamente consciente e intencionada, Lorca captaba y fundía en su obra todo el mundo, el físico, el artístico y el soñado o imaginado, que le rodeaba. No era un crítico, ni un psicólogo ni un semiólogo de los símbolos, sino algo mucho más profundo: uno de sus más incomparables usuarios y recreadores. Ello le permitía afirmar, en relación con su famosísimo *Romance sonámbulo* ("Verde que te quiero verde..."), que a él mismo se le ocultaba su intrincada simbología, porque "el misterio poético es también misterio para el poeta"⁵⁶. Por eso podemos nosotros suponer también que Lorca no conocería todos los antecedentes simbólicos, literarios y culturales de los pámpanos y cascabeles que utilizó en *El público*. Pero captó lo más significativo de los que indudablemente sí conocía: la identificación de cada uno de ellos con los principios de lo femenino y de lo masculino, y, con ello, su entraña erótica y su más profunda esencia simbólica. ¿Lo conseguía a través de las

⁵⁴ Téngase en cuenta, además, que en Cela *Diccionario secreto* I, p. 84, *cascabel* figura dentro del elenco de sinónimos de la voz *cojón*.

⁵⁵ Sobre todas estas influencias puede verse Martínez Nadal, *El público: amor y muerte* pp. 88-91.

⁵⁶ García Lorca, *Obras completas*, 2 vols., ed. A. del Hoyo, I (Madrid: Aguilar, 1973) p. 1085. Véase además la p. 1087.

cancioncillas populares y del language coloquial • de los que tan fino y gracioso conocedor era •, que cargan de connotaciones sexuales a la viña y a los cascabeles? ¿O a través de sus amplísimas lecturas literarias y de su vastísima cultura general? Acaso él mismo tendría dificultad en contestar a estas preguntas. Porque *El público* es, como toda obra verdaderamente genial, una de las producciones lorquianas que más carga de misterio y más recodos inexplicados e inexplicables nos ofrece.