

José Manuel Pedrosa

**La mujer-árbol y el hombre-mar:
simbolismo mítico y tradición indoeuropea
del epitalamio sefardí de *La galana y el mar***

Entre los documentos etnográficos que publicó Michael Molho en su fundamental libro sobre *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica* (1950), figura éste, referente a las bodas que se celebraban en aquella comunidad judcoespañola de Grecia:

La "toilette" de la novia duraba varias horas. Después de haber hecho abundante uso de todos los objetos y de todos los ingredientes que contenía el paquete enviado por el novio, la futura esposa tenía que llevar a cabo la triple inmersión ordenada por las prescripciones rabínicas, en una piscina, a la que descendía por unos cuantos peldaños. Antes de meterse en el agua, era costumbre que la madre de la futura esposa cortase ella misma las uñas de su hija, como colmo de limpieza, sobre un lienzo en el cual se habían desparramado dulces. Si, por un descuido, dejaba de cortar una sola uña, su hija tenía que sumergirse de nuevo en la piscina. En el agua se disolvían algunos trozos de azúcar, como señal de buen agüero, y se colocaban dos velas de cera a los lados de la piscina. Después de este bautismo, la novia era recibida por las mujeres presentes con canciones apropiadas. He aquí un ejemplo:

Ya salió de la mar la galana
con un vestido *al* y blanco.
Ya salió de la mar.

Entre la mar y el río
nos creció un árbol de benbrío.
Ya salió de la mar.

La novia ya salió del baño;
el novio ya la está esperando.
Ya salió de la mar.

Entre la mar y la arena
nos creció un árbol de almendra.
*Ya salió de la mar.*¹

Esta canción es una de las más difundidas dentro del repertorio de las bodas de los sefardíes de Oriente.² Su contexto ritual está lleno de connotaciones simbólicas, porque el baño de la novia y el corte ritual de las uñas tienen, en muchas culturas, sentidos fecundatorios y mágicos ampliamente documentados que permiten entender en un marco clarificador los ritos sefardíes.³

¹ Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica* (Madrid-Barcelona: CSIC, 1950), pp. 23-24. La voz *al* es préstamo del turco 'rojo'.

² Se conocen, efectivamente, numerosas versiones publicadas, cuya relación detallada se podrá encontrar en Samuel G. Armistead y otros, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: Catálogo-Índice de romances y canciones* (Madrid: Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978), núm. AA.68; y Alberto Hemsí, *Cancionero sefardí*, eds. E. Seroussi, P. Díaz-Mas, J. M. Pedrosa, E. Romero y S. G. Armistead (Jerusalén: The Hebrew University, 1995), núm. 113.

³ Sobre el significado cultural de la inmersión de la mujer en las aguas se extenderá ampliamente este artículo. En cuanto a los ritos de corte, conservación y manipulación cuidadosa de las uñas, véase James George Frazer, *La rama dorada: magia y religión* [edición reducida], ed. E. y T. I. Campuzano (reed. México: Fondo de Cultura Económica, 1981) p. 36 y, sobre todo, pp. 278-282, "Disposiciones sobre los recortes de pelo y de uñas", donde se habla extensamente de las costumbres de muchos pueblos sobre las uñas, a las que se considera partes del cuerpo mágicamente muy sensibles que hay que tratar y conservar con cuidado para que no caigan en poder de espíritus maléficos que las utilicen contra sus dueños. Creencias de este tipo, referidas específicamente al ámbito hispano, han sido descritas en mi artículo "Conjuros y ritos mágicos sobre la dentición infantil", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLVIII (1993), pp. 155-167, nota 37. Los ritos señalados en esos trabajos se pueden ampliar con más ejemplos que, aunque no tengan carácter fecundatorio, sí al menos lo tienen mágico. Así, Ramón A. Laval, en *Contribución al folklore de Carahue* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1916), p.

Pocas veces como en este epitalamio es posible encontrar, además, una mayor coherencia entre el contexto etnográfico y el texto literario de una canción, basado en la metáfora de la unión del árbol y el mar, del principio femenino y el masculino, que cuenta con antiquísimos antecedentes y con numerosos paralelos en la tradición cultural de muchos pueblos.

Antes de explorar esta dimensión simbólica de nuestra canción, conviene conocer extractos de otras versiones que amplíen las referencias a estos arquetipos simbólicos. Un texto interesantísimo es el también salonicense que publicó Moshe Attias, en el que se detectan restos de *leixa-pren* (paralelismo alternante como el de la antigua lírica galaico-portuguesa medieval) que le confieren un innegable aspecto arcaico:

Entre la mar y l'arena
mos creció un árbol de canela.

Échate a la mar, la galana,
échate y alcanzarás

Mos creció un árbol de canela,
cien años mos ture contenta.

Échate...

Entre la mar y el río
mos creció un árbol de bombrillo.

Échate...

Entre la mar y la agua
mos creció un árbol de manzana.

Échate...

19, señala que "al que se corta las uñas en día lunes, le hacen un regalo en la semana; al que se las corta en viernes, no le duelen las muelas"; José Pérez Vidal, en "Contribución al estudio de la medicina popular canaria", *Tagoro*, I (1944), pp. 54, apuntaba que "para que un niño no padezca dolores de muelas se le contarán las uñas en lunes"; mientras que Francisco J. Álvarez Curiel, en "El refranero supersticioso español", *Paremia*, 3 (1994), pp. 59-64, señalaba que "si los trozos de uñas que se cortan por primera vez a un niño pequeño, se arrojan al tejado, el niño saldrá cantao" (p. 61).

Mos creció un arbol de manzana,
cien años mos ture ca_ada.
*Échate...*⁴

En una versión de Rodas publicada en 1987 aparecen también elementos textuales desconocidos en las versiones anteriores:

Entre la mar i el rio
kresio un arvol de bembrio.

Entre la mar i la guerta
kresio un arvol de pimienta.

Entre la mar i la tierra
kresio un arvol de kanella.⁵

Entre los sefardíes de Marruecos sólo se conocen dos versiones de nuestro epitalamio. Ninguna hace referencia a los elementos simbólicos del mar y del árbol que parecían centrales en las versiones de Oriente. La siguiente fue publicada por Arcadio de Larrea Palacín:

Ya salió del mar la galana,
ya salió del mar.

La novia se viste de amarillo,
ya se fue con su marido.

La novia se viste de colorado,
ya se fue con su velado.

⁴ Moshe Attias, *Romancero sefardí* (Jerusalén: Universidad Hebrea-Edición "Kiryat-Sefer", 1961), núm. 104.

⁵ Rebecca Amato Levy, *I remember Rhodes* (Nueva York: Sepher-Hermon, 1987), p. 137.

Ya salió del mar la galana,
ya salió del mar.⁶

Sólo se han recogido versiones del epitalamio de *La galana y el mar* en la tradición oral moderna sefardí. Sin embargo, diversos indicios apuntan a que sus orígenes pueden ser antiguos y entroncar con una venerable tradición poética arraigada en la península ibérica y en el mundo románico. De hecho, su forma paralelística se ha intuido alguna vez como de ascendencia posiblemente medieval,⁷ y los paralelos en castellano, catalán e italiano que en seguida vamos a conocer sugieren igualmente una vieja y profunda tradicionalidad. Sobre sus elementos simbólicos, que por su carácter atávico y su documentación casi universal avalan igualmente la hipótesis de su antigüedad, nos extenderemos después de comparar los textos sefardíes con algunas canciones recogidas de la moderna tradición oral española y románica; canciones que, aunque no pueden ser consideradas como paralelos cercanos y estrechos de *La galana y el mar* sefardí, sí presentan caracteres textuales, argumentales, simbólicos y funcionales que sugieren conexiones entre las distintas ramas de poemas, lo que puede ser crucial para su entendimiento. Veamos en primer lugar una canción amorosa mallorquina en la que se aprecia este tipo de coincidencias:

⁶ La misma versión fue publicada dos veces por Larrea, primero en "La canción popular en el tiempo de los Reyes Católicos", *Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos*, IV (Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1952), pp. 7-52; la cita en la p. 36; y después en *Cancionero judío del Norte de Marruecos*, 3 vols. (Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1954), III. *Canciones rituales hispanojudías*, p. 59. La otra versión marroquí que conozco, y que presenta escasas variantes con respecto a la anterior, es la discográfica del grupo "Gerneldo", *De fiestas y alegrías* (Montreal: Conseil d'Éducation Juive, 1985), núm. 9b.

⁷ Efectivamente, Margit Frenk, en "Historia de una forma poética popular", *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid: Castalia, 1978), pp. 259-266 (la cita en las pp. 263-264), pone el paralelismo de algunas versiones de nuestra canción como ejemplo de esquema métrico medieval y de lírica no documentada pero latente en la tradición antigua.

Entre la mar i l'arena
vaig sembrar un claveller
i es primer que hi coiré
serà per tu Magdalena.⁸

De la tradición asturiana es esta otra canción, igualmente amorosa, que muestra también algunas coincidencias textuales y de argumento con la que nos ocupa:

—Entre la mar y la arena,
entre la arena y la mar,
entre la mar y la arena
tú el alivio de mi mal.
—Córtame un ramito verde.
—Verde te lo cortaré.
—Córtame un ramito verde
de los álamos del Rey.
—¿Y si el Rey no lo permite
de sus álamos cortar?
—Córtamelo, vida mía,
córtamelo de nogal.
—Y después de cortadito,
¿dónde lo colocaré?
—Donde tengas el cariño,
donde tu cariño esté.⁹

Del pueblo cacereño de Aldeacentenera es esta otra canción:

—El clavel en el huerto
llueve y se moja,
y el aire le sacude
hoja por hoja.

⁸ Antoni Riera Estarells, *Cent i tantes tonades tradicionals de Mallorca* (Palma de Mallorca: Moll, 1988), p. 21.

⁹ Aurelio de Llano Roza de Ampudia, *Esfoya de cantares asturianos* (Oviedo: Marcelo Morchón, 1924), núm. 771.

Ni por la mar,
ni por la arena,
ni por la mar
llevan a mi morena.

—Ni por la mar
ni por el río,
ni por la mar
llevan al amor mío.¹⁰

La última canción que por el momento vamos a comparar con *La galana y el mar* es una canción amorosa italiana, en dialecto de Ferrara, que dice:

In mez al mer a gh'è un albercìn
c'tot i ann al prudùs di già fiurèin;
toti el òuvni el gàrden al colore
e quisti i en i fiurèin de l'amore.¹¹

Es decir:

En medio del mar hay un arbolito
que todos los años produce bellas florecitas;
todos los jóvenes miran su color,
y éstas son las flores del amor.

Este breve repertorio de canciones recogidas en puntos muy distantes de la geografía folclórica hispánica y románica tienen en común, en primer lugar, coincidencias textuales y rítmicas llenas de interés. “Entre la mar y el río [...] entre la mar y la arena, mos creció un árbol...” dicen las versiones sefardíes. “Entre la mar i l'arena vaig sembrar un claveller” dice la mallorquina. “Entre la mar y la arena,/ entre la arena y la mar,/ entre la mar y

¹⁰ Ángela Capdevielle, *Cancionero de Cáceres y su provincia* (Cáceres: Diputación Provincial, 1969), p. 177.

¹¹ Roberto Leydi, *I canti popolari italiani* (Milán: Mondadori, 1973), p. 177.

la arena [...] Córdame un ramito verde/ de los álamos del Rey
[...] Y después de cortadito, / ¿dónde lo colocaré? / —Donde
tengas el cariño, / donde tu cariño esté”, pide la asturiana. “El
clavel en el huerto llueve y se moja [...]. Ni por la mar,/ ni por
la arena,/ ni por la mar/ llevan a mi morena. Ni por la mar/ ni
por el río,/ ni por la mar/ llevan al amor mío”, aporta la cacceña.
“En medio del mar hay un arbolito...”, dice finalmente la
versión italiana.

Aparte de las coincidencias formulísticas y fraseológicas, todos los textos —y los contextos que nos resultan conocidos— tienen en común la expresión de un trasfondo, intención y función claramente eróticos, de cortejo o de epitalamio. Pero lo que más poderosamente llama la atención es el hecho de que en todas las canciones desempeñe un papel central la enigmática imagen del mar y del árbol o la planta que nace o que está en contacto con él, cuando es un hecho objetivamente imposible que un árbol pueda crecer o ser plantado dentro del mar. La impresión resultante, teniendo sobre todo en cuenta esta coincidencia tan específica, es la de que estamos ante poemas emparentados entre sí pero previamente sometidos a intensos procesos de evolución que han dejado sembradas algunas zonas de la Romania de restos muy dispersos de una antigua canción cuyo prototipo debía hablar de un simbólico árbol plantado o que se plantaba en medio del mar —“entre la mar y la arena” en un subgrupo de versiones—, y que para sus cantores y oyentes tenía y tiene connotaciones eróticas y una función asociada a ritos amorosos de galanteo y de sponsales.

Tal conclusión resulta sugerente, porque enlaza con un arquetipo simbólico bien conocido en las tradiciones populares —y reflejada subsidiariamente en la literatura culta— de muchos países que asocian el árbol con el arquetipo de lo femenino, el mar con el arquetipo de lo masculino, y el acto de plantar o de arrancar una fruta de un árbol o una flor de una planta con el del acto amoroso o la pérdida de la virginidad. Podemos se-

guir comprobándolo a partir de algunas canciones españolas en que se hacen aún más transparentes el sentido y la intención de tales metáforas. Veamos una de procedencia salmantina, dos asturianas y una oscense:

En el medio de la mar, *olé, olé*,
hay un verde naranjero;
la primera naranjita, *olé, olé*,
la cogió un marinero.¹²

En el medio de la mar
planté un clavel
ahora le vengo
de recoger.¹³

Ayer noche fui a tu huerto
y al arroyo me bajé,
y en la orillita del agua
tres clavelitos planté.¹⁴

El naranjo puesto en el río,
el naranjero puesto en el agua,
pues bien puede ser
que la hoja se caiga,
pues bien puede ser
que la hoja se caiga.¹⁵

Las cuatro canciones muestran, con formulaciones variadas, imágenes simbólicas esencialmente coincidentes: las tres nos dicen que “en el medio de la mar”, “en la orillita del agua” o “en el río” hay un árbol o planta —de naranjas o claveles— que

¹² Juan José Sanz, “Cancionero de ronda”, *Hoja Folklórica*, 50 (Salamanca: 26-X-1952), p. [4].

¹³ Aurelio de Llano Roza de Ampudia, *Del folklore asturiano* (3ª ed., Oviedo: CSIC, 1977), p. 241.

¹⁴ Llano Roza de Ampudia, *Esfoyaza*, núm. 455.

¹⁵ Enrique Satué Oliván, *Religiosidad popular y romerías en el Pirineo* (Huesca: Diputación, 1991), p. 261.

el amante varón siembra, despoja o ve que se despoja de su fruto o de sus hojas. La metáfora del acto o la unión amorosa se aprecia tan claramente, o aún más, en este grupo de canciones que en el de *La galana y el mar* y sus probables correspondencias románicas que conocimos al principio. Y más todavía se aprecia si tenemos en cuenta que el colector y editor del grupo de canciones de Llanes (Asturias) que a continuación analizaremos ha señalado, para la mejor comprensión de sus textos, que entre los “símbolos de pérdida de doncellez” que se evocan poéticamente en estas canciones están —por este orden— “venir de cortar retama, cortar un clavelar en el mar, plantar un clavelar, dar una bordeada, morir, marearse, caer en el río o en el vado, venir de por agua, bañarse”:¹⁶

—¿De dónde venís, galanas,
con tan alegre cantar?

—De cortar esta retama
de las alturas del mar.¹⁷

*En el alta mar
planté un clavelar
y ahora lo vengo de cortar.*

Cuatro y cinco en cada caña,
y *ahora lo vengo de cortar*;
enviarélo al rey de España,
y *ahora lo vengo de cortar*;
llevómelo el viento de Granada,
y *ahora lo vengo de cortar.*

*En el alta mar
planté un clavelar
y ahora lo vengo de cortar.*

¹⁶ Antonio Cea Gutiérrez, *La canción en Llanes* (Salamanca: [edición del autor], 1978), p. 25.

¹⁷ Cea Gutiérrez, *La canción*, p. 26.

Llévome lo viento de Sevilla
y ahora lo vengo de cortar.¹⁸

*Vengo de la mar, marinero,
vengo de la mar, mareada vengo.*

Allí en un pensil
que el mar bañaba,
corté un clavelar
que allí brotaba.

*Vengo de la mar, marinero,
vengo de la mar, mareada vengo.*

En una concha encarnada,
una perla hallé encerrada.

*Vengo de la mar, marinero,
vengo de la mar, mareada vengo.*¹⁹

La insistente reiteración del tópico del árbol bañado por el mar, metáfora de la mujer unida y fecundada por el hombre, vuelve a proporcionar la imagen central de estas canciones y a ampliar nuestra base de análisis de sus valores simbólicos. Análisis que debe partir del hecho, común en la reducida órbita de los arquetipos culturales primordiales, de que tanto el árbol

¹⁸ Cca Gutiérrez, *La canción*, p. 27. Esta canción asturiana muestra paralelismos con la de *Las manzanitas de oro*, que se ha documentado en la tradición sefardí de Marruecos. Véase por ejemplo la versión publicada en Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles* (Madrid: CSIC, 1971), núm. IX: "Y un amor que yo tenía, / mansanitas de oro me dicra: / cuatro y sinco en una espiga, / la mejorsita de eya para mi amiga; / cuatro y sinco en una rama, / la mejorsita de eya para mi amada". Otras versiones han sido publicadas en Larrea Palacín, "La canción popular", p. 43; Larrea Palacín, *Canciones rituales*, pp. 35 y 39; y Susana Weich-Shahak, *Cantares judeo-españoles de Marruecos para el ciclo de la vida* (Jerusalén: The Hebrew University, 1989), núm. 18. La canción sefardí enlaza, en última instancia, con otra peninsular antigua que había sido utilizada por Gil Vicente en el siglo xvi: "Hum amigo que eu avia / mançanas d'ouero m'envia..." (cf. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica [Siglos xv a xviii]*, Madrid: Castalia, 1987, núm. 382).

¹⁹ Cca Gutiérrez, *La canción*, p. 29.

como el agua tienen, según los pueblos, e incluso dentro de un mismo pueblo, una doble significación simbólica, masculina y femenina. Algunos de los mitos más antiguos que se conocen en torno al árbol le conferirían un carácter de ser andrógino primordial, o de ser híbrido al mismo tiempo masculino y femenino.²⁰ A menudo,

el simbolismo sexual del árbol es doble. Exteriormente, el tronco erecto es una imagen fálica [...]. La leyenda de los pueblos cuenta con innumerables padres-árboles. Por otra parte, el hueco de los árboles interviene a menudo como una matriz, análogo a la gruta. Ciertos árboles podrían ser masculinos y otros femeninos [...]. La analogía árbol frutal-mujer fecunda desempeña [a veces] un papel complementario de la analogía árbol de látex-fuerza genésica (macho).²¹

En etapas culturales más avanzadas debió llegarse a una mayor definición, no siempre libre de cruces y ambigüedades, del símbolo arbóreo y de su referente sexual, o bien masculino o bien femenino. El árbol fálico asociado a ritos fecundatorios primaverales ha mantenido su vigencia folclórica en muchas

²⁰ Véase al respecto Pierre Gallais, "Les arbres entrelacés dans les *Romans de Tristan et le mythe de l'arbre androgynic primordial*", *Mélanges de Langue et de Littérature Médiévale offerts à Pierre Le Gentil* (Paris: S.E.D.E.S., 1957), pp. 295-310.

²¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbant, *Diccionario de los símbolos*, trads. M. Silvar y A. Rodríguez (3ª ed., Madrid: Herder, 1991), pp. 120-121. En Pierre Saintyves (*Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos*, trad. J. C. Bermejo Madrid: AKAL, 1985, pp. 33-59) se exploran también profundamente las "Prácticas fecundadoras del culto a las plantas, totems vegetales, teogamias fitomórficas" y "Los embarazos milagrosos debido a la acción simultánea de las plantas divinas y de las aguas sagradas". Otra importante contribución al conocimiento de los arquetipos del árbol masculino y del árbol femenino según viven en el folclore y en las canciones de numerosos pueblos es la de Werner Danckert, *Symbol, Metapher, Allegorie im Lied der Völker*, 4 vols. (Bonn: Bad Godesberg, 1976-1978), III, pp. 951-968; "Baum (Ast, Zweig, Strauch, Staude, Reis, Gerte, Span) als männliches Symbol" [El árbol [...] como símbolo masculino], pp. 968-986; "Baum (weiblich)" [El árbol (femenino)]. Particularmente en la página 968, Danckert resume la "Doppelnatur" del árbol como principio fálico y al mismo tiempo como elemento matricial de la naturaleza.

tradiciones de todo el mundo hasta hoy día, como prueban las fiestas de levantamiento y escalada de "mayos" que siguen siendo comunes en nuestro país y en otros.²² Y la asociación del árbol a lo femenino también ha seguido plenamente vigente en muchas sociedades hasta la actualidad. Veamos un comentario resumido de algunas exploraciones antropológicas realizadas sobre la cuestión del árbol-mujer:

En la civilización prearia del valle del Indo existían representaciones iconográficas de la gran diosa o diosa de la fertilidad junto a un árbol, que solía ser la *ficus religiosa*. La diosa puede aparecer desnuda, o bien la planta puede ser representada emergiendo de la región genital de la diosa; también puede aparecer la diosa desnuda representada entre dos ramas de la higuera, un árbol de látex, como otros muchos que, convertidos en símbolos de la maternidad divina, eran venerados por las mujeres y considerados como un medio excelente a través del cual los espíritus de los muertos podían regresar a la vida. Dichas representaciones y creencias no serían sólo propias de la civilización hindú, sino que se hallan extendidas por diversas zonas de Asia y de África [...]. También el mundo egeo y helénico se hizo eco de estas tradiciones; así en el gran anillo de Micenas aparece representada una escena cultural en la que vemos a la diosa, sentada bajo el árbol de la vida, rodeada de numerosos emblemas cosmológicos y con una mano sobre el pecho desnudo; en otro anillo, el anillo de oro de Mochlos, la diosa aparece en una barca y acompañada por un altar y un árbol, aparte de la escena que representa la danza ante el árbol sagrado. En el país tamul, entre las poblaciones dravídicas del sur de la India, las parejas que permanecen sin hijos después de llevar tres años de matrimonio, plantan una higuera de las Pagodas y un mango al lado de un río o de un estanque sagrado y se les entrelazan sus ramas, es decir, se les casa [...]. En China existe la creencia de

²² Bibliografía sobre las connotaciones fálicas de estos ritos se podrá encontrar en mi artículo "Mayos y cantamisas: de *El Crotalón* de Villalón a la tradición folclórica moderna", *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 251-268, nota 7. Véanse además múltiples comentarios al respecto en Chevalier-Gheerbrant, *Diccionario*, pp. 117-129.

que a cada mujer le corresponde un árbol, el cual fijará con el número de flores que tenga el número de hijos que va a tener la mujer a la que cada árbol pertenece [...]. En Alemania se creía que los niños surgían del tronco hueco de un árbol.²³

En el folclore hispánico, el simbolismo de la mujer-árbol se halla muy ampliamente documentado, como ejemplifica el refrán anotado en 1627 por Gonzalo Correas, “Estése la pera en el peral y no podrezka, ke aí vendrá kien la merezka [alegoría para kasamientos y ventas]”;²⁴ o la canción asturiana moderna

Al pie del árbol estuve,
no pude llegar arriba
a recoger la naranja:
¡dame la mano, querida!²⁵

Sugerente ejercicio comparativo con la tradición culta es el que nos permite hacer, en fin, un documentado artículo de Roberta Quance sobre el simbolismo de la mujer-árbol en un amplio repertorio de la literatura femenina inglesa y española moderna, lo que nos permite conocer este significativo párrafo de *Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf: “No se

²³ Hipólito B. Riesco Álvarez, *Elementos líricos y arbóreos en la religión romana* (León: Universidad, 1993), pp. 190-193. En las pp. 188-211 se comentan mucho más ampliamente otras vertientes de la simbología cultural del árbol y se ofrece una amplísima bibliografía etnográfica y antropológica sobre el tema. Sobre el simbolismo femenino del árbol, es fundamental ver también a Jacques Gélis, *L'arbre et le fruit: la naissance dans l'Occident moderne. XVI^e-XIX^e siècles* (París: Fayard, 1984). La cuestión del árbol del que nacen los niños sigue siendo tradicional en algunos lugares de España. Así, Gonzalo Alcalde Crespo (en *Valderredible*, Palencia: Ayuntamiento de Valderredible, 1994, p. 181) habla de “la creencia, que se trasmite de padres a hijos en el pueblo de Salcedo, en la cual a los muchachos se les decía que los niños nacían de los huecos existentes a los pies de ‘el rebollojo’: un centenario ejemplar de roble, que todavía se puede admirar, cerca de la ermita de San Vicente”.

²⁴ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, cd. L. Combet (Burdeos: Université, 1967), p. 152.

²⁵ De Llano Roza de Ampudia, *Esfoyaza*, núm. 755. Muchos otros ejemplos de la asociación erótica mujer-árbol se podrán encontrar en mi artículo (y en la bibliografía que cita) “El juego renacentista de *El peral de las peras* en la tradición sefardí de Rodas”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXI (1995), pp. 5-16.

sabía a ciencia cierta si se trataba de un árbol o de una mujer andando [...]. ¿Es aquello un árbol? No, es una mujer". O este poema en el que, según Quance, "Emily Dickinson echa mano de esta imagen con una naturalidad que hace pensar en su origen popular":

Seis lozanas y honradas doncellas en el árbol sentadas,
acércate prudente el árbol a trepar
y a coger la que amas,
sin cuidar de hora ni lugar.²⁶

El mar es otro arquetipo simbólico que, al igual que el árbol, se asocia, dependiendo de cada tradición, a principios simbólicos masculinos o femeninos. En realidad, el valor predominante del agua en la mayoría de las culturas es femenino,²⁷ pero tanto a la lluvia²⁸ como al mar se les relaciona preferentemente con el principio masculino. Un fragmento de Mircea Eliade es revelador al respecto:

En sumerio, *a* significaba 'agua', pero significaba igualmente 'esperma, concepción, generación'. En la glíptica mesopotámica, por ejemplo, el agua y el pez simbólico son los emble-

²⁶ En el artículo de Roberta Quance ("Mujer o árbol: las mujeres como objetos y sujetos poéticos", *La balsa de la Medusa*, 33, 1995, pp. 43-56) se podrán encontrar estas y otras referencias literarias al tema de la mujer-árbol, desde Safo y la literatura folclórica de diversos países hasta Faulkner, Eavan Boreland o María Victoria Atencia.

²⁷ Véanse en Danckert (*Symbol*, I, pp. 63-204) amplísimos comentarios sobre mitos, ritos y canciones referentes al "agua de la vida" en innumerables tradiciones. Lo mismo en Mircea Eliade, "Las aguas y el simbolismo acuático", *Tratado de historia de las religiones*, trad. T. Segovia (reed. Madrid: Era, 1991), pp. 178-200 y 435-437. Además, en Eglá Morales Blouin (*El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981) se ofrecen innumerables testimonios y un vasto soporte bibliográfico al respecto, especialmente en el capítulo titulado "El agua y lo femenino", pp. 45-63.

²⁸ Véanse en Danckert (*Symbol*, I, pp. 118-129) innumerables testimonios antropológicos de la identificación lluvia=semen. Sobre la misma cuestión véase también mi trabajo "El caballo del Sol, de la Virgen y de Trajano: antecedentes míticos y pervivencia oral de una canción románica tradicional", en *La fuente de la vida [Mitología Hispánica. I]*, en prensa, y la bibliografía a la que remite.

mas de la fecundidad. Todavía en nuestros días, entre los "primitivos", el agua se confunde no siempre en la experiencia corriente, pero regularmente en el mito con el semen viril. En la isla Wokuta, un mito recuerda cómo una muchacha perdió su virginidad porque dejó que la lluvia tocase su cuerpo; y el mito más importante de la isla Trobriand revela que Bolutukwa, la madre del héroe Tudava, se hizo mujer a consecuencia de algunas gotas de agua caídas de una estalactita.²⁹

Sobre el simbolismo del agua fecundante y del mar masculino en la lírica galaico-portuguesa se ha extendido Giuseppe Tavani, quien ha señalado que "el mar es, por tanto, una especie de divinidad, una divinidad masculina, enemiga y violenta".³⁰ Bien conocido es el ritual de las jóvenes gallegas estériles que en ciertas fechas, sobre todo en la noche de San Juan, se adentran en el mar y esperan a que un número fijo de olas —normalmente siete o nueve— golpeen sobre su vientre en la creencia de que ése es el mejor método para ganar o recuperar la fecundidad.³¹ El arraigado motivo folclórico de "Casarás y amansarás" tiene a veces por protagonista al mar indómito al que sólo casarse con una mujer podría doblegar.³²

²⁹ Eliade, *Tratado*, pp. 179-180.

³⁰ Traduzco de Giuseppe Tavani, "Parallelismo e iterazione: appunti in margine al criterio di pertinenza", *Cultura Neolatina*, XXXIII (1973), pp. 10-32; la cita en la p. 30; véase también la versión portuguesa, en "Paralelismo e iteração. À margem do critério jakobsoniano de pertinência: a propósito das cantigas de Martin Codax", *Poesía e ritmo* (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1983), pp. 143-164; la cita en las pp. 158-159.

³¹ Véase al respecto Fernando Alonso Romero, "As nove ondas da mar sagrada: ritos y mitos galaicos sobre las olas del mar", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXIII/98 (1982), pp. 589-605, y la bibliografía a la que remite.

³² Véase Fernán Caballero, *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (Madrid: Fortanet, 1877), p. 443: "Si el mar se casase, / se le quitaba la braveza"; o el cuento vasco publicado en Resurrección Marfa de Azkue, *Euskal-erriaren Yakintza: literatura popular del País Vasco*, 4 vols. (reed. Madrid: Euskaltzaindia-Espasa Calpe, 1989), II, n° 50; cf. además José Fradejas Lebrero, "La novela de Casarás y amansarás", *Novela coria del siglo XVI*, 2 vols. (Madrid: Plaza & Janés, 1985), I, pp. 41-46 y 311-322.

Puestos en antecedentes del simbolismo de cada elemento por separado, es el momento de volver a fijar nuestra atención sobre la interacción erótica del árbol y el agua, a partir por ejemplo de una adivinanza noruega que Carl Jung comentó al estudiar el simbolismo psicocultural de su unión:

Sobre el monte Billin crece un árbol que gotea sobre un mar.
Sus ramas brillan como oro. ¿Lo adivinarás tú hoy?³³

El sentido de los motivos enigmáticos (árbol y líquido) del acertijo remite, según la interpretación que se le da en la tradición folclórica noruega, al falo y a la mujer; pero Jung, conocedor de la polivalencia cultural de ambas parejas de elementos, prefería, a esta interpretación sexual, la de la pura abstracción erótica. La adivinanza noruega era, para él, una expresión esencial, trascendente, de la libido, de lo erótico.

El que en la tradición noruega vuelva a repetirse la imagen poética de la unión amorosa árbol/líquido, el que se exprese a través de una adivinanza —género de la pura metáfora—, y el que pueda ser interpretada de modo tan esencial y abstracto, nos prepara para abordar el siguiente estadio —aún más metafórico, abstracto y de resonancias arcaicas— de vigencia del arquetipo. Lo haremos a partir de otro párrafo de Mircea Eliade en el que muchos de los datos que nos han llegado a través de fuentes y análisis separados van a cobrar sorprendente unidad y estrecha coherencia con el motivo de la unión árbol/mar:

La mitología india ha popularizado en múltiples variantes el tema de las aguas primordiales, sobre las cuales flotaba Nârãvana, cuyo ombligo hacía brotar el árbol cósmico. En la tradición puránica, el árbol está sustituido por el loto, en medio del

³³ C. J. Jung, *Símbolos de transformación*, trad. E. Butelman (reed. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1993), p. 234. El mismo libro está lleno de referencias sobre los sentidos simbólicos de ambos elementos, por separado y juntos. En C. J. Jung ("El árbol filosófico", *Psicología y simbólica del arquetipo*, trad. M. Murnis, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1992, pp. 129-210), se profundiza en los mismos temas.

cual nace Brahma. Sucesivamente aparecen los otros dioses —Varuna, Prajapati, Purusha o Brahman (Svayambhu), Narayana o Vishnú—, fórmulas que expresan el mismo mito cosmogónico, pero las aguas permanecen. Más tarde esta cosmogonía acuática se convierte en un motivo corriente en la iconografía y el arte decorativo: la planta o el árbol se eleva de la boca o del ombligo de un Yaksas (personificación de la vida fecunda), de la garganta de un monstruo marino (*makara*), de un caracol o de una “vasija llena” —pero nunca directamente de un símbolo que representase a la tierra—. Pues, como hemos visto, las aguas preceden y sostienen a toda creación, a todo “establecimiento firme”, a toda manifestación cósmica. Las aguas sobre las que Narayana flotaba [...] simbolizan [...] la noche cósmica. Incluso Narayana dormía. Y de su ombligo, es decir, de un “centro”, toma vida la primera vida cósmica: el loto, el árbol, símbolo de la ondulación universal, de la savia germinativa, pero somnolienta, de la vida de donde la conciencia todavía no se ha desprendido.³⁴

Como vemos, un párrafo descriptivo de uno de los mitos más antiguos de la humanidad, el de la vida nacida de un árbol surgido a su vez del mar, se ajusta también, y sirve para enmarcar con coherencia, el motivo folclórico del árbol nacido en el mar que informa las canciones hispánicas y románicas modernas, o la adivinanza noruega que hemos analizado. Huelga decir que una gran distancia no sólo de tiempo y de espacio sino también de consistencia y complejidad semánticas e ideológicas, así como de funcionalidad —antes religiosa, hoy erótica—, separa los antiquísimos mitos indoeuropeos primordiales de los precarios y desesemantizados ecos orales que a duras penas han llega-

³⁴ Eliade, *Tratado* pp. 180-182. En Saintyves, *Las madres vírgenes* p. 57, se amplían de esta forma los datos sobre el nacimiento de Brahma: “Se supone que la morada de Brahma se halla en un mar de leche sobre una flor semejante a las que crecen en los estanques, llamada *camella* (nombre del loto en sánscrito), pero de un tamaño y de una belleza extraordinarias. Nace en Temerpu, palabra que significa ombligo de este océano de dulzor. Se le atribuyen a esta flor dieciocho nombres, que celebran sus diferentes bellezas. Y se dice que Brahma duerme en esta flor seis meses seguidos cada año, permaneciendo en vela los otros seis”.

do a la tradición folclórica moderna. Pero el nexo genético, bien que enormemente transformado y devaluado en generaciones y ramas multisculares, parece probable, y es desde luego posible a la luz de lo que vamos conociendo del complejo sistema de símbolos y de atávicas referencias culturales que impregnan el cancionero tradicional.

De todo ello resulta que la interpretación de ese árbol tan intrigante que nacía en el mar en el epitalamio sefardí de *La galana y el mar* y en sus paralelos románicos se nos ha hecho al final más clara y también más sugestiva que al principio. La localización de sus posibles ancestros culturales en un sistema de creencias y de ritos muy antiguos, de orígenes y difusión indoeuropeos, nos ofrece una de esas oportunidades —que las carencias documentales hacen tan raras— de entender nuestro cancionero dentro de las coordenadas culturales y simbólicas de extraordinaria profundidad en las que se inserta. La coherencia que esta perspectiva presta a los elementos a los que da marco alcanza también la función epitalámica y el contexto etnográfico de nuestra canción, con la novia sefardí sumergida en el baño que debe propiciar su fecundidad; rito en el que se pueden encontrar lejanísimas resonancias del ancestral mito indio del árbol fecundado por el mar. Y, trascendiendo sus propias fronteras, tal perspectiva nos abre, finalmente, inéditos caminos de exploración de otras enigmáticas joyas de nuestro repertorio oral, como aquella emotiva y solitaria canción del *Cancionero musical de Palacio* (siglos xv-xvi) que ahora es menos misteriosa de lo que era antes, y que hace menos misteriosas las canciones —remotísimas parientes— que nos han ocupado hasta ahora. La coherencia simbólica de tal canción con los arquetipos míticos que hemos analizado resulta por muchas razones sorprendente. El motivo del sueño de la muchacha (*No pueden dormir mis ojos... / Y soñava yo, mi madre...*) que imagina flores nacidas del “agua frida” coincide estrechamente con el motivo del sueño, perpetuo o temporal, de los dioses Narayana o Brahma nacidos

del árbol marino, a los que aludían las últimas citas que hemos extractado. Un elemento más de coincidencia y un motivo más de reflexión sobre los lejanos ecos de motivos y de mitos culturales antiquísimos en nuestra tradición folclórico-literaria:

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

Y soñava yo, mi madre,
dos oras antes del día,
que me florecía la rrosa,
el lyino so ell agua frida.
No pueden dormir.³⁵

³⁵ Frenk, *Corpus*, núm. 302C. Con respecto al último verso de la canción, que Frenk transcribe "el lyino so ell agua frida", es preciso advertir que la lectura *lyino* ha sido interpretada de diversas maneras. En mi opinión, tal como se lee del manuscrito, podría significar *lino* o *lirio*. Esta segunda lectura estaría avalada por alguna tradición de emparejamiento formulístico de *rosallirio*, ejemplificada por los versos del *Poema de Santa Oria* (ed. I. Uría Maqua, Madrid, Castalia, 1981, XXXI[28]cd) de Gonzalo de Berceo: "non quiso otra suegra sinon la Gloriosa, / que fue mucho más bella que nin lilio nin rosa". Y además, por la vieja e internacional tradición relacionadora del agua y de las plantas que hemos revisado en estas páginas. Al respecto señaló Frenk: "*el lyino*: lectura dudosa; podría ser *ell vino* (Romeu, en su ed. interpreta: "él [el amado] vino so el agua frida [bajo la lluvia del amanecer]") o *ell pino*; pero como la forma *ell* sólo se usaba ante vocal, ambas versiones son improbables. La grafía en cuestión parece una *y*; *el lyino* 'el lino' me convence más; sería un asturianismo". Algunos otros autores (de los que yo discrepo), además de Romeu, han interpretado *lyino* como *vino*. El primero fue Francisco Asenjo Barbieri, en el *Cancionero musical de los siglos xv y xvi* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890), núm. 408, p. 210. Varios de ellos han relacionado esta canción con el tema literario de las disputas del *agua* y del *vino* para justificar la lectura *vino*. Así, John Gornall (en "Dreaming in traditional lyric: pino or vino?", *La Corónica*, 16 [1987] pp. 138-144), tras valorar las alternativas *pino* y *vino*, se inclinó por el carácter primigenio de la segunda, aunque aceptando la lectura de la primera como corrupción de la canción. José M^e Alín leyó "el vino (?)" y advirtió que "el último verso de la glosa es de difícil interpretación: ¿vino? ¿pino?" (Alín, *Cancionero tradicional*. Madrid, Castalia, 1991, núm. 72). Enzo Franchini, en *El manuscrito, la lengua y el ser literario de La Razón de amor* (CSIC: Madrid, 1993), pp. 285 y 389, también leyó "vino", y comentó la canción en relación con la *Razón de amor* y con su disputa del agua y del vino conclusiva. Lo mismo hizo Stephen Reckert en *Beyond Chrysanthemum: Perspectives on Poetry East and West* (Oxford: Clarendon, 1993), p. 46. Por su parte, Antonio Sánchez Romeralo, en *El villancico (Estudios sobre la lírica popular de los siglos xv y xvi)* (Madrid: Gredos, 1969), p. 557 y "Antología popular", núm. 71, propuso "esspino".