

01046

2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LOS SÍMBOLOS DE LA NATURALEZA EN
LOS CANTOS JUDEO-ESPAÑOLES: UNA
VISIÓN DE LA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA
P R E S E N T A
SILVIA HAMUI SUTTON



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

MÉXICO, D.F.

NOVIEMBRE 2003

1-A



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

A Tatiana Buvnoba, mi gran ejemplo

A Liz mi hermana, invaluable presencia

***A Zury y mis hijos: Elías, Isaac y Alan, por
su constante apoyo y amor***

Autorizo a la Dirección de Estudios de la UNAM a difundir en forma pública el contenido de mi libro

NOMBRE: SILVIA HAHUI

SUTTON

FECHA: 30 - OCT - 03

FIRMA: Sylvia Hahui Sutton

Índice.

Agradecimientos.....	3
Introducción	4
-el judeo-español.....	16
-los símbolos.....	20
Seguimiento.....	29
Breves consideraciones sobre el contexto histórico de los sefaradíes.....	34
Capítulo I. Los cantos de la Naturaleza.....	49
-Tierra.....	50
-Flores y frutos.....	70
-Árboles.....	87
-Aire.....	96
-Aves.....	99
-Amanecer.....	113
-Noche.....	121
-Sueño.....	124
-Agua.....	130
-Lluvia.....	134
-Mar.....	139
-Río.....	152
-Fuente o manantial.....	155
Capítulo II. Atributos de la mujer.....	171
-La morena.....	194
-La malmaridada y el autoelogio.....	199
Conclusión.....	211
Índice de primeros versos.....	217
Bibliografía.....	224

Agradecimientos.

Este trabajo ha pasado por un proceso de elaboración sustentado por la presencia de varias personas importantes. Antes que nada, quiero mencionar el apoyo, el compromiso y los valiosos conocimientos que constantemente me brindó la Dra. e investigadora Tatiana Bubnova. A lo largo de todo el desarrollo de la investigación y realización de este estudio me orientó con sus sabios comentarios y recomendaciones, pero no sólo eso, sino que también su amistad y los momentos agradables que compartimos me enriquecieron enormemente. Las huellas de sus palabras están entre las mías como una constante presencia de motivación.

Quiero agradecer los invaluable comentarios que recibí de mis lectores la Dra. Graciela Cándano, la Dra. Mariana Masera, el Dr. Axayacatl Campos y la Dra. Flora Botton Burlá. Sus aportaciones consolidaron y reafirmaron el trabajo contundentemente.

Agradezco de igual manera a Adela Fasja de Esbán por abrirme las puertas del Centro Sefaradí *Ha-Mercaz* del Colegio Hebreo Sefaradí, pues me ofreció todo un campo de investigación a través de la bibliografía que amablemente me proporcionó.

Una presencia fundamental, no sólo en la realización de este trabajo, sino en el transcurso de mi vida, se la debo a mi hermana Liz, quien me ha acompañado en cada momento brindándome su amistad, su amor y sus eruditos conocimientos abriendo varias posibilidades de interpretación del mundo.

No quiero dejar de mencionar a mi gran amiga Deborah Fischer que experimentó conmigo cada conflicto que se me presentó. Con ella tuve la oportunidad de discutir varias de las ideas que surgieron a lo largo de este proceso académico, hecho que me ayudó a esclarecer y ordenar la línea que debía seguir en este estudio.

He compartido las presiones y alegrías, no sólo de cada etapa de este trabajo, sino de las experiencias de mi vida, con mis papás, Isaac y Sarita, así como con mis hermanos, León, Debbie, Liz, Edith mi cuñada, y Mery, que ha luchado a la par que yo por la realización de su trabajo. A todos ellos les agradezco por ser un soporte constante que me motiva a seguir adelante. De la misma manera agradezco a mis suegros que siempre estuvieron dispuestos a ayudarme.

Mi más profundo amor se lo dedico a Zury y a mis hijos: Elías, Isaac y Alan que estuvieron en todo momento conmigo como testigos de cada instante que dediqué a la tesis. Sobre todo, le agradezco a Alan que, además de que me ayudó en la realización de la presentación de mi examen, prestó oídos a los comentarios que le compartía dando su valiosa opinión al respecto.

Introducción.

Una de las tantas preguntas a las que nos enfrentamos al abarcar los cantos judeo-españoles es: ¿son los cantos folklóricos sefaradíes manifestaciones poéticas? La lírica judeo-española está estructurada en versos, algunas veces con rimas, en su mayoría con metros irregulares, y muchos recursos poéticos como paralelismos y encabalgamientos, elementos que nos orientan a pensar que existe una liga con la creación poética. La lírica hispánica tradicional en la Edad Media, a la que se relacionan directamente los cantos judeo-españoles, era una producción perteneciente, en su mayoría, al pueblo iletrado rural, que no seguía de manera estricta las reglas estilísticas impuestas por el ‘conceptuoso intelectualismo’ de la escuela culta¹. Estaba permeada por la tradición y la idiosincrasia colectiva.

La valoración como expresión poética implica el asomarse y encantarse por el atractivo inocente y sensible de cada copla, aunque no siempre es “intuitiva, cándida [y] elemental” como nos dice Frenk (1984, 20). Sin embargo, lo que nos acerca realmente a la afirmación de que es una manifestación artística colectiva es que, además de que sus versos constituyen un molde rítmico, plantean una ‘otra’ realidad cargada de valoraciones simbólicas y tradicionales que se modifican según el área y el tiempo en que se utilizan. “Puede que las palabras, e incluso las construcciones sintagmáticas, sean las mismas en el lenguaje poético que en el cotidiano, pero lo que no es lo mismo es la nueva forma de pensar, el nuevo esquema conceptual que el verso posibilita” (Gómez Redondo, 64). Las palabras adquieren nuevos valores por el simple hecho de incorporarse a un verso, ya que el ritmo las sujeta a otras entonaciones, otros mensajes y otras articulaciones que las resalta o las demerita de acuerdo al contexto expresivo: “[l]a transmisión oral estiliza un poema encajándolo en determinados moldes expresivos” (Ascensio, 249).

¹ De acuerdo a la explicación de Frenk (*Entre folklore y literatura*, 19) “La colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él, también los innumerables individuos que, al correr del tiempo, la retocan y transforman. Queda poco margen para la originalidad y la innovación, aunque éstas no están excluidas. Y he aquí la principal y radical diferencia entre la poesía producida por una ‘escuela poética popular’ [...] y la de la escuela literaria ‘culto’. En ambas hay comunidad de recursos, pero la segunda deja mayor libertad a la expresión individual y única.”

En la literatura hispánica de la baja Edad Media, lo folklórico se dirigió hacia la lírica y el romancero, legado que mantendrán y alimentarán los sefardíes en la diáspora². Así, la lírica popular judeo-española surge como una poesía vernácula tradicional que forma parte de los esquemas de la lírica medieval hispánica que se crea y se reproduce bajo estos patrones peninsulares.

Los cantos -tanto el romancero como la lírica- se instalan dentro del folklore pues son del conocimiento y uso del pueblo o de un grupo de personas que tienen en común un saber que crean y recrean mediante la transmisión, oral o textual, de una generación a otra. Esta definición, bastante incluyente, ubica a todos los que participan en un contexto determinado, más allá de jerarquías de clase, se recarga en el parámetro ideológico y cultural de un grupo (Díaz Roig, 1976,1). La lírica popular se refiere a las canciones entonadas por las clases bajas iletradas en contraste con la poesía culta, cuya estructura formal del lenguaje es más artificial y cuidada. La lírica tiene la característica de irradiar un misterioso efecto sobre el receptor y envolverlo en una magia sencilla y espontánea.³ Más que detenerse en la forma, los cantos populares dejan ver el sentimentalismo sincero, sin rebuscamientos, de la doncella enamorada o del caballero desesperado por el amor de la niña.

Cada uno de los cantos judeo-españoles es reflejo de un determinado *ethos* que muestra un espíritu literario subyacente en una época específica. En cada período histórico la realidad poética se ha manifestado mediante sus propias líneas y razonamientos, que se ajustan o no a los moldes estróficos que prevalecen. Las prácticas de un determinado grupo social reflejan una visión del mundo específica que, a su vez, se manifiesta en el manejo del lenguaje que se recrea constantemente con el uso,

² Según Frenk: "El folklore entendido ahora como objeto de estudio y no ya como ciencia, no constituye un concepto unívoco. [...] El término *poesía folklórica* es casi tan ambiguo y sujeto a interpretaciones discrepantes como su gemelo, el término *poesía popular*". (Frenk, 1975, xxii)

³ Mercedes Díaz Roig menciona las diferencias entre el romancero y la lírica como manifestaciones poéticas que marcan dos géneros pertenecientes a la literatura tradicional hispánica: "El romancero nace en la Edad Media, con un carácter marcadamente épico, pero con ciertas características de tipo lírico que lo diferencian notablemente de la canción de gesta [...]. Muchos de los romances, con modificaciones más o menos importantes debidas a su paso por el tiempo, han llegado hasta nuestros días; su tradicionalidad está plenamente probada en un buen número de casos, ya que fueron recogidos de la tradición oral en el siglo XVI (y algunos en el siglo XV) y después en el XIX y el XX. Hay diferencias entre una y otra recolección, pero hay la suficiente unidad temática y estilística para asegurar que tanto una como otra son producto de una misma "escuela poética"; las diferencias se deben precisamente a su carácter tradicional, que trae consigo un constante remoldeamiento." (1976, 4)

propiciando nuevas ideas que influyen en la forma y el pensamiento poético. Así, en la forma se vislumbra la estructura del pensamiento poético que impera en dicha cultura. El folklore se puede estudiar desde dos perspectivas: desde los usos y costumbres de un grupo social, y desde la perspectiva literaria, que comprende cantos, cuentos, proverbios y adivinanzas (Corso, 172), es decir, lo expresado mediante palabras y limitándose a los elementos textuales:

La poesía popular de un país, en un momento dado, constituye, hasta cierto punto, un todo compacto. Las canciones se parecen unas a otras, tratan temas iguales o análogos, repiten los mismos motivos, usan clichés idénticos, acuden a imágenes y metáforas emparentadas y estructuran la materia poética según fórmulas semejantes, vertiéndola, una y otra vez, en los mismos moldes métricos. (Frenk, *et.al.* 1975, xxi)

Es interesante recalcar que los cantos hispánicos populares, antes de 1492, tuvieron un desarrollo multicultural conformado por los cristianos, los moros y los judíos, por eso la similitud de la lírica hispánica cristiana es parecida a los cantos sefaradíes en tanto mantienen y reproducen los símbolos significativos en el contexto medieval del cual ambas manifestaciones se originan. Se cree, sin embargo, que ciertos rasgos particulares en el lenguaje de las comunidades judías (vocablos hebreos, por ejemplo) se introducían en la lírica existente en la Península⁴. Al salir de su país, los judíos se llevaron toda una gama de cantos que, en algunos casos, reprodujeron y transformaron en el exilio. Son varios los ejemplos que nos hablan de la supervivencia de algunos cantos en la diáspora, ya sea en versos sueltos que se reproducen de manera idéntica o similar dentro de los cantos, o desde la perspectiva temática en la que se vislumbra un mismo sentido:

Texto sefaradí (diáspora):

Parióme mi madre
una noche oscura
ponme por nombre
niña y sin fortuna. (Frenk. 1997, 620, 258)

Texto peninsular:

Parióme mi madre
una noche oscura,
cubrióme de luto
faltóme ventura. (Frenk 1997,
325, 160)

⁴ Los primeros en incursionar en el estudio de la cultura sefaradí fueron romanistas interesados en el estudio de la lengua que recogieron testimonios del judeo-español oral, hablado por individuos de las clases más populares sefaradíes. Los estudiosos del tema se centraron en las manifestaciones orales más que escritas, ya que tuvieron dificultades para recuperar e interpretar los textos pues varios de ellos estaban *aljamiados*, es decir, escritos en judeo-español, pero con caracteres hebreos. (Díaz-Mas, 1994, 15)

La lírica hispánica en la diáspora tuvo ciertas reacciones que tenían que ver con el nuevo entorno, tanto cultural como geográfico: los judíos que se establecieron en Oriente (Bursa, Salónica, Lepanto, Larisa, Sarajevo, Izmir, Rodas, Kastoria, Valona, Monastir, Skopje, Edirne, Plovdiv, Sofia, Arta, Patras, Nikopol, etc)⁵ mantuvieron con mayor fidelidad las canciones legadas de la Península, debido a la necesidad de mantener la cohesión del grupo en un lugar extraño, por lo que tuvieron que reproducir y adaptar los valores culturales apeándose a lo conocido. Por otro lado, la reacción de los judíos exiliados en el Norte de África, principalmente en Marruecos o Tetuán (también Larache, Tánger, Arzula, Meknés, Fez, Safi, Marrakesh, Agadir, Casablanca, entre otros) fue que tuvieron mayor influencia de los cambios experimentados en la lírica peninsular después de su partida, ya que la cercanía territorial hacía posible tal interacción. La diferencia entre ambas zonas de establecimiento radica, desde la perspectiva de los cantos, en que en Oriente la lírica permaneció de manera más arcaica e inmóvil (tal como la utilizaban cuando estaban en la Península), mientras que en las comunidades de Marruecos y alrededores, los cantos estaban abiertos a las alteraciones de las nuevas propuestas hispánicas.

El hecho de que los versos de la lírica judeo-española hayan tomado su propio curso al insertar o desechar palabras a los patrones de la lírica medieval antigua, es una prueba de la trayectoria de una lengua viva, es decir, de un proceso en el que la palabra se transforma a partir de su utilización. Vemos, pues, que se puede rastrear el origen de los cantos, pero no podemos fijar de manera puntual el momento en que se produjeron los cambios lingüísticos sufridos a lo largo del tiempo.

En la transmisión participan dos elementos importantes: por un lado lo heredado y dado, es decir, lo ya establecido y aprendido, y por otro, 'lo creado' que posibilita la innovación, movilidad y la vitalidad de la lengua y que se va modificando con el transcurrir del tiempo. La influencia externa en cada caso, así como el uso cotidiano del lenguaje, participa de la evolución y recreación de la palabra, pero sin olvidar la tradición, es decir, sin perder el rastro de su secuencia histórica. Es difícil delimitar la lengua dentro de un tiempo y un espacio específicos, sin embargo, el conocimiento del

⁵ Cfr. Sachar, Howard M. *Adios España. Historia de los sefardíes*. THASSALIA, Barcelona, 1995, 17 para una visión gráfica de los asentamientos judíos tanto en Oriente como en el Norte de África desde el siglo XV hasta el XVIII.

contexto nos da ciertas herramientas para relacionar y distinguir entre una tradición determinada y otra con distintas dinámicas y características:

Toda tradición oral está más o menos estrechamente vinculada a una sociedad y a una cultura de la que es producto y eso condiciona su propia existencia.

(Vansina, 175)

La oralidad medieval implica un reto incierto, un objetivo imposible de abarcar en su totalidad debido a los giros que ha tomado en la transmisión de generación en generación, marcada por el proceso de cambio o permanencia que hay entre la voz medieval y nuestro tiempo. Lo que hay que detectar es cómo han pasado los textos medievales, por medio de la voz y del texto, a otros procesos y posibilidades del lenguaje que coexisten con una situación histórica y de sociabilización:

[...] cuesta trabajo determinar, dentro de la profundidad cronológica, la distancia precisa desde la cual considerar su objeto. Investigaciones y reflexiones sobre el cantar oral del cantar de gesta (tomo este ejemplo) han dado resultados hasta el momento que se tambaleen un poco las convicciones arraigadas, que se atenúe el alcance de varios términos y que se difunda un reducido número de dudas comunes. No nos han aportado seguridad, certeza. Pero, precisamente, no se trata de certeza. Se trata de nuestro modo de percepción, y, más aún, de nuestra voluntad de apertura, que implica una integración, en la lectura de nuestros viejos textos, de una especie de imaginación crítica. Desde este punto de vista, poca importancia tiene el cantar de gesta como tal. Es un fenómeno general que conviene tener en cuenta, sin llegar a la materialidad de un determinado género: el fenómeno de la voz humana, dimensión del texto poético, determinada a la vez por los planos físico, psíquico y sociocultural.

(Zumthor, 20)

En este estudio, el interés se concentra tanto en la poesía lírica como en la poesía narrativa, ambas de tipo folklórico, es decir, en el primer caso, se trata de canciones conformadas por coplas o estrofas autosuficientes, a veces, carentes de una lógica con respecto al resto del canto; y, por otro lado, la poesía narrativa en la que se cuenta una historia y las estrofas se encabalgan temáticamente.⁶

Hay gran cantidad de canciones líricas que están compuestas de estrofas o coplas más o menos independientes unas de otras que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías de canciones diferentes y que, aun cuando sólo pertenecen a una

⁶ Así como Frenk: la palabra copla suele usarse en el sentido limitado de 'cuarteta octosilaba', en este caso es usado en sentido más amplio como 'estrofa', es decir, como unidad. (Frenk, *et. al idem.*) La diferencia entre una y otra es que mientras la copla es más flexible por su capacidad de intercambio de un canto a otro, la estrofa pertenece a un solo canto o poema.

canción determinada, no quedan sujetas a un orden definido (Frenk, 1975, xvii). Las coplas o estrofas en una canción suelen tener una unidad de sentido, es por eso que cada conjunto de versos pasa de un texto a otro sin perderse. Este es el caso de los textos líricos no narrativos referidos en este trabajo, que concierne a los cantos relacionados con la naturaleza y con los atributos femeninos, y que tienen amplias correspondencias con la lírica hispánica 'cristiana'. Aquí las coplas fueron, en la mayoría de los casos, desligadas de su conjunto para poder hacer el análisis de los símbolos que contienen. En general, la métrica tampoco es limitación para la copla, ya que se pueden incluir o extraer sílabas de acuerdo a la conveniencia musical, que actúa de manera arbitraria al poner, repetir o quitar conforme al ritmo y la tonada. La música, utilizada en ambas propuestas poéticas, es un elemento inseparable de los textos, sin embargo, tiene otro tipo de acercamiento que no se tratará en este estudio. Aún así, podemos tomarla en cuenta para explicar algunas de las extrañezas que, de pronto, rompen con una lógica o reglas más formales ya establecidas.⁷

En el caso de los cantos narrativos, se suele desarrollar algún tema específico, ya sea de las hazañas de un personaje o de algún evento histórico o con temáticas religiosas. Tienen la característica de ser cantos que, además de contar una historia, contienen abundantes diálogos, son fragmentarios y muchos de ellos plantean hechos trágicos. Tal es el caso de las canciones sobre hechos bíblicos (Amnón y Tamar, la salida de los judíos de Egipto o algún pasaje de la vida del patriarca Moisés), que se rastrean temporalmente desde la vida de los judíos en la Península, así como en su establecimiento en otros países:

Efectivamente, en Marruecos y en Oriente abundan los romances de asuntos bíblicos; en buena lógica los hemos de creer posteriores a la expulsión: de otro modo vivirían en la tradición española. Pero el dato es poco concreto: puede tratarse de romances inmediatos en su fecha a 1492 o pueden ser muy próximos a nosotros. No podemos decidir. Sin embargo, el más viejo carácter de romancero, literatura 'noticiosa de sucesos actuales, ruidosos, señalados' vale tanto para Levante como para Marruecos.
(Alvar, 1998, XII)

⁷ "La música de una canción puede variar –y aún cambiar totalmente- de una región a otra; pero dentro de cierta área geográfica la gente identifica la mayoría de las canciones por la melodía con que allá se cantan, mucho más que por las estrofas que suelen integrarlas". (Frenk, 1975, xix)

Según Menéndez Pidal, los cantos épicos y los cantares de gesta se desgajaron al ser salmodiados por los juglares dando así origen al romancero. Es importante hacer notar que los primeros testimonios de la lírica popular hispánica aparecen en el siglo XI con las jarchas mozárabes, mientras que los romances datan del siglo XIV (en Castilla, cuna del romancero). Varios siglos son los que median entre un género y otro, sin embargo, son claras, en algunos casos, la influencia de las cancioncitas populares en el romance. Si bien cada una sigue su propia línea con características delimitadas, existen intersecciones que las relacionan temática, formal y simbólicamente.

[...] Dos siglos antes del nacimiento propiamente dicho del romancero, existía ya una 'íntima convivencia de la épica y la lírica'. Esa convivencia anticipa la que se daría después, y con mayor razón, entre los romances y los cantares líricos; con mayor razón, porque los romances más que los cantares épicos, compartirían con las canciones unas mismas circunstancias: ambos eran cantados por gente del pueblo durante sus veladas y sus fiestas; en ocasiones, ambos podían acompañar el baile.
(Frenk *apud* Piñero Ramírez, 1993)

Margit Frenk coincide en que es difícil determinar si los romances judeo-españoles de asuntos bíblicos o de otros temas se crearon antes de 1492 o después, ya en la diáspora, sin embargo, ella supone que antes de la expulsión, ya había manifestaciones líricas propias del grupo y, sobre todo, tratándose de asuntos judíos, como es el caso de los romances bíblicos.⁸ Nótese que la creación del romancero no dista mucho de la salida de los judíos de la Península:

Los autores de coplas sefaradíes parece que se basaron en una tradición previa, de origen hispanojudío medieval. Así lo sugieren la coincidencia de rasgos formales y de contenido entre algunas coplas sefaradíes postexílicas y varios poemas castellanos medievales de un autor judío, como los *Proverbios morales* de Sem Tob, o varias composiciones anónimas del siglo XIV (*Coplas de Yoçef, El pecado original, Lamentación del alma ante la muerte*). (Díaz-Mas, 1994, 19)

La mayoría de los romances tienen unidad literaria y una secuencia narrativa a lo largo de sus versos, por lo que hay menos probabilidad de mezclarse y deambular de canto en canto. La unidad se encuentra en la linealidad de la historia, que generalmente tiene una estructura determinada: de principio a fin, además, generalmente empieza con una

⁸ Esta afirmación me fue proporcionada de manera oral en el curso de posgrado impartido por Margit Frenk: "La lírica de tipo popular en el Siglo de Oro", en las instalaciones de la Facultad de filosofía y letras en la UNAM, semestre febrero-junio del 2003.

introducción que plantea el contexto espacial donde se van a desarrollar los actos de los personajes, se propone el choque de acción en el desarrollo, para finalmente, concluir en un desenlace convencional, casi siempre utilizando fórmulas hispánicas medievales (y *por la mañana / ricas bodas se harían*) que cierra con el mensaje de una reflexión moral. Esto no quiere decir que no existan mezclas o cruces de estrofas en el romancero, o que no se incluyan versos con características de cancionero. Hay casos en que, debido al carácter oral del canto, se produce una fusión poco común entre dos romances, alterando la secuencia narrativa y lineal, tal cual sucede con *Gerineldo* y la *Boda estorbada*.

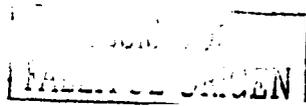
En el momento de la fusión encontramos a nuestro *Gerineldo* (castellano) convertido en Capitán General de unos fabulosos ejércitos. Y en ese momento se unen las dos narraciones aisladas. Amores con la hija del emperador, de una parte; abandono de la esposa, de otra. Consideramos los problemas que plantea en literatura sefaradí la fusión de ambas piezas. (Alvar, 1998, XIV)

El romancero, a lo largo de la historia, ha seguido, en general, una misma línea, tanto formal como temática, sin embargo, con ciertos cambios adquiridos por su momento específico. Al romancero, recogido entre los siglos XV y XVI, se le conoce como el romancero viejo, mientras que lo que se supone posterior, se le denomina como romancero de tradición oral moderna. Ambos con una identidad literaria análoga, desde su estructura hasta sus motivos. Como lo muestran las fechas, los romances sefaradíes tomaron su base en el romancero viejo de la Península y se lo llevaron a la diáspora.

Aunque en este trabajo se tomará principalmente la lírica no narrativa judeo-española, algunas veces se acudirá a algunos romances que reafirmen el simbolismo en cuestión, ya que es el tema fundamental de estudio.

Distinto a los romances, la poesía lírica sigue una línea más flexible y cambiante en cuanto a forma y temática. Desde el Siglo XVI la lírica popular hispánica se enfrentó a modificaciones profundas y notables, ya que fue tomada por los poetas cultos que la adaptaron y modificaron a su estilo, dando cabida a la lírica moderna, que se consolida en el siglo XVII.⁹ Los judíos sefaradíes han seguido desarrollando la lírica anterior al cambio, pues no experimentaron de manera directa esa transformación estilística.

⁹ Según Margit Frenk en su libro *Entre folklore y literatura*, pp. 29-53, hubo dos etapas de valoración de la lírica popular hispánica, la primera que va de 1450 a 1580 y la segunda que va de 1580 a 1650. Como muestran las fechas, los judíos, al ser expulsados de la Península en 1492, sólo alcanzaron a tomar los primeros rasgos del proceso de valoración y cambio que se elaboraría a lo largo del siglo, es decir, la



Ambas manifestaciones poéticas, tanto el romancero como la lírica popular, pertenecen a distintas áreas, pero sin perder algunas propiedades en común, ya que son dos géneros folklóricos que se han influenciado uno al otro: ambos son de tradición oral y ambos se cantan; ambos pertenecían al pueblo; además, existen cruces temáticos que los relacionan, como es el caso de ciertas expresiones, de algunos símbolos, o de personajes comunes como 'la blanca niña'.

En la cultura de los hispano-hebreos predominan los estudios sobre estos dos géneros de tipo folklórico, aunque la literatura sefardí no se puede limitar sólo a las manifestaciones de transmisión oral, ya que, más allá de los cantos y romances, existe literatura en prosa como cuentos y refranes, que surgen posteriormente, pero que también muestran un reflejo de la cultura.¹⁰

En este estudio, sin embargo, me limitaré a las manifestaciones de la lírica popular judeo-española, incluyendo algunos romances. El hecho de haber elegido para mi estudio este tema se justifica porque engloba una gama de posibilidades que explican la cosmovisión hispano-hebraica que resalta algunos de los elementos simbólicos que son significativos en esta cultura y en la hispánica y que permanecen, de manera distorsionada o no, hasta nuestros días.

El judeo-español no se puede ubicar dentro de una sola línea, es decir, sólo tomando en cuenta una perspectiva, pues existen varios estratos lingüísticos dentro de una misma época y un mismo contexto:

Pero preciso es advertir que no todos los sefardíes de una misma época y de un mismo lugar hablaban igual. Otras variables como el sexo, la edad, la profesión, la educación y la clase social influyeron en el habla, posibilitando así los diversos niveles de la lengua. (Díaz-Mas, 1993, 118)

En los cantos que se presentan en este estudio, tanto en los romances como en las coplas líricas, podemos ubicar el énfasis que se manifiesta en las actividades cotidianas;

adopción y adaptación de cantos populares en la poesía cortesana, tal y como lo hicieron Lope de Vega o Tirso de Molina. Aunque, como se dijo, hubo mayor apertura e influencia hispánica en las comunidades del Norte de África.

¹⁰ Díaz-Más menciona que es "a partir de mediados del XIX cuando se produce otra revolución en el mundo literario sefardí: la entrada de los *géneros adoptados*, llamados así porque carecen de tradición previa en la literatura sefardí y se adoptan imitándolos de las literaturas occidentales [teatro, novela, periodismo, etc] (1994, 17) Para un panorama de las diferentes manifestaciones literarias judeo-españoles, cfr.: Angelina Muñiz-Huberman (comp.), *La lengua florida*, FCE, 1989.

tal es el caso de la mayoría de las cancioncitas que abordan la temática de la naturaleza. Es claro que no se puede delimitar de manera tajante la pertenencia de la lengua a determinado género, sin embargo, es sabido que los cantos relacionados con la naturaleza recaen en las actividades rurales desempeñadas por la mujer, es decir, la siembra, ir por agua, el lavado de la ropa, etc. de tal manera que la identificación de la lírica hispánica popular se va orientando hacia la voz femenina.¹¹ Esto no quiere decir que el hombre se enmudezca del todo, ya que, en ocasiones, también deja oír su voz para alabar el paisaje o a la dama, o quejarse del desprecio de ésta al solicitarle su amor. Son raros o nulos los casos en que la mujer alabe al hombre en estos cantos, más bien él es quien resalta sus cualidades físicas, como se verá. La interpretación de los elementos naturales está presente en muchos de los sentimientos humanos.

Según Díaz-Mas, en las comunidades sefaradíes de Oriente existían cuatro niveles de lengua dependiendo del grupo social al que pertenecieran: la clase rabínica y letrada (*hajamim* o ‘sabios’), constituían la capa culta tradicional de la sociedad, dedicándose casi exclusivamente al estudio de la *Torá*, del *Talmud*, el *Midrash*¹² o de cualquier literatura rabínica. Es por eso que su lengua contenía mayor número de expresiones hebreas-araméas, es decir, hebraísmos que se propagaban de padres a hijos varones, pues eran ellos los que estaban autorizados a incursionar en el estudio religioso.

La clase alta o alta-media (*guebirim* ‘señores’), constituida por comerciantes acomodados o grandes banqueros con un nivel de educación elevado, pero no sólo religioso, sino que sus actividades los motivaba a aprender otros idiomas para el provecho laboral. Dentro de este grupo se acostumbraba mandar a los hijos a estudiar a escuelas francesas o italianas o al extranjero, es decir, Europa.

La baja clase media (*benonim*, *medianeros* o *balebatim*) [del heb. *ba'al abati* ‘dueño de casa’] estaba constituida por los *aniyim* o ‘pobres’ cuyas actividades laborales los

¹¹ La voz femenina en la lírica hispánica está estudiado por Mariana Masera en: “*Que non dormiré sola, non*” *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Azul, 2001.

¹² La *Torá* o Ley es el fundamento del judaísmo pues constituye la parte central del culto público, constituido por cinco libros, escritos en rollos de pergamino, y cuya lectura se organiza en cincuenta y cuatro partes llamadas *parasiyot* (sing. *parasá*), una para cada semana del año. El *Talmud* está constituido por comentarios y enseñanzas elaborados por sabios rabinos a lo largo de la historia por medio de la transmisión oral que sólo entre el siglo IV y el VI e.c. se plasmó definitivamente por escrito. La *Mishná* es una parte y la *Guemará* es el comentario a la primera. En ambos se contempla los diferentes aspectos, tanto de la vida cotidiana de los judíos, como desde la perspectiva religiosa. Otro tipo de literatura judía es el *Midrash* que integra abundante material hagiográfico y legendario con un caudal rico e imaginativo.

acercaban a sus vecinos no judíos: “profesiones liberales como medicina, pequeño comercio, artesanía, en el caso de la baja clase media; venta ambulante, transporte de mercancías, trabajo manual o servicio doméstico en el caso de las clases popular y pobre” (Díaz-Mas, 1993, 119). La necesidad de trabajar para el sustento familiar, les impedía adquirir una preparación académica, realmente tenían un bajo nivel de educación –más marcado en las mujeres- que se orientaba hacia la formación religiosa elemental y práctica:

Su bagaje [de las mujeres] estaba mayoritariamente constituido por la cultura popular de transmisión oral (dichos, refranes, cuentos, romances, canciones, conocimientos de medicina popular, etc.) (Díaz-Mas, 1993, 119)

Las mujeres, constituían un nivel de lengua particular, pues eran las principales receptoras de la cultura tradicional oral. Las mujeres, debido a su escasa instrucción y su analfabetismo, a su reclusión y aislamiento tanto físico como cultural con respecto a la sociedad otomana, y al poco acceso que tenían con respecto a los textos litúrgicos, se formaron en un dialecto propio de reuniones femeninas, en las que se daban expresiones más locales, entendidas sólo por ellas y marcando una distancia con el habla de los hombres.

Su ignorancia del hebreo hacía que su lengua tuviese menos elementos de ese idioma o que éstos apareciesen más deformados; su contacto -por necesidad de la administración y buena marcha del hogar- con vendedores, criadas, lavanderas, recaderos y operarios de las mil chapuzas caseras (pintores, encaladores, carpinteros) tanto judíos como no judíos hacían que su habla se pareciera más a la de las clases populares y viese más contaminada por las lenguas de los no judíos; tal vez su apego a los romances, canciones y refranes -cuyo lenguaje es siempre muy conservador- favoreciese la conservación de rasgos lingüísticos más arcaicos.

(Díaz-Mas, 1993, 121)

La convivencia familiar, hacía que los hombres se adecuaran a las expresiones femeninas, lo que no sucedía de mujeres a hombres.

Según Masera, al referirse a la antigua lírica popular hispánica, ‘el lenguaje [de la mujer] es más sencillo, tiende a la repetición de las mismas palabras, al énfasis dado por la exclamación.’ (Masera, 2001, 12) Existe una distancia ideológica y cultural entre la clase culta y la popular manifestada en la lengua: la lírica popular es distinta a la lírica culta por la razón de que ésta representa a una clase dominante, mientras que la otra está

sometida y tiene una posición de receptividad ante las variadas influencias a las que está vulnerable. Sin embargo, no es una regla que los cantos líricos populares hispánicos se refieran sólo a la mujer o se expresen únicamente en voz femenina, por el contrario, hay varios cantos que se desempeñan con las mismas características estando en voz masculina y que aluden al varón.

Las mujeres, quienes se dedicaban a los quehaceres del hogar y al cuidado de los hijos, practicaban melodías cotidianas como las canciones de cuna, de la comida, de la novia (en el sentido de los consejos que le da la madre a la hija, por ejemplo), de la *parida* y de los cantos de muerte (endechas) que están apegados a las costumbres populares o a las supersticiones. Pero también a los cantos relacionados a la temática del erotismo, al encuentro con el amante, o la soledad de la mujer ante el abandono del ser querido. Es notorio, en estos últimos temas, la presencia de elementos naturales que funcionan como símbolos para aludir a los diferentes sentimientos relacionados con el amor. Aspecto que se tratará primordialmente en este trabajo.

La característica más notoria de la lírica popular era el tono cercano, directo, íntimo, emotivo y ligero que reflejaba la cosmovisión de un quehacer ordinario y habitual.

Es preciso hacer notar que la lengua utilizada por el sector femenino, permaneció más allá que las demás, pues la occidentalización y la asimilación de la modernidad y de culturas ajenas en los estratos más cultos hizo desaparecer el dialecto, manteniéndolo solo en las clases populares y entre las mujeres poco cultas. De esta manera, la utilización de ciertos vocablos era más común en un estrato que en otro, complicando el trabajo de delimitación.

La intención de seleccionar textos de diferentes zonas geográficas en donde se establecieron los judíos después de 1492, refleja, por un lado, la liga ideológica que los une con la cultura peninsular, y, por otro, la prueba palpable del arraigo y, en contraste, la capacidad de movilidad de la lengua de acuerdo al entorno geográfico e ideológico. Además, la confrontación de un canto con otro da pautas para dilucidar y estudiar los símbolos y sus significados que han trascendido el tiempo y el espacio. Es decir, la variedad de los cantos seleccionados deja ver, más que un momento histórico específico, las costumbres practicadas reiterativamente de las cuales se resaltan los símbolos más relevantes y significativos de los sefaradies. Aun así, en algunos casos y de manera

ambigua, es factible reconocer la época en que fueron creados por medio de ciertas expresiones (en turco o francés, por ejemplo) que se insertan en los versos del canto, que muestran cierta compenetración con el lugar de establecimiento, además de la cercanía o alejamiento con respecto a su origen.

Otros asuntos que tengo presentes son tanto el tema del anonimato, como el de la antigüedad de los cantos, puntos que se tocan levemente en este estudio sin especificar propiamente, salvo en algunos casos, su ubicación y temporalidad: vemos cantos tanto de Oriente como del Norte de África, de épocas cercanas a 1492 y cantos más actuales, del siglo XIX o XX, cuyo autor puede ser anónimo o estar bien registrado y autorizado. Tanto un espacio como otro, una época como otra se identifican como tradición poética pues mantienen el mismo rasgo lírico. En la tradición oral, todas las versiones valen lo mismo¹³, pues marcan una idiosincrasia auténtica, no rebuscada ni artificiosa. Así, mi propósito no sólo es rastrear los cantos apegados a la Edad Media, sino también exponer los que mantienen hoy la tradición, es decir, los cantos reproducidos o creados en la actualidad como una muestra de pervivencia y recreación constantes. Aunque la mayoría de los cantos populares se insertan en el anonimato, los textos de autoría como los de Flory Jagoda son una muestra de recreación de valores ancestrales reflejados en los cantos tradicionales de nuestra época, pues promueve la idiosincrasia de las prácticas del pasado y del presente mediante expresiones líricas.

El judeo-español

El aislamiento físico de los judíos recluidos en zonas delimitadas desde siglos atrás, provocó que la cosmovisión y las costumbres del grupo prevalecieran y se mantuvieran vivas por mucho tiempo. La lengua es un aspecto fundamental de esta conformación de la cultura y la identidad de los judíos. Los judíos de los diferentes países del mundo donde se establecieron utilizaban primordialmente el lenguaje local, sin embargo, las peculiaridades lingüísticas de la cultura judía dieron pie a las diferentes judeo-lenguas. Se

¹³ Comentario obtenido del curso de Margit Frenk. cfr. nota 8.

desarrolló entonces una forma particular de hablar que sólo a nivel comunitario era entendido y practicado¹⁴ : el judeo-español es una de estas modalidades hispánicas.

Los hispano-hebreos empezaron a transformar el español, de manera más notoria, sólo después del exilio, pues los textos recuperados de entonces no marcan gran diferencia con respecto a los cantos medievales ‘cristianos’ (lo podremos comprobar en los cantos judeo-españoles ante sus correspondencias peninsulares). Sin embargo, existen ciertos rasgos ubicados en esta época (medieval) que son distintivos con respecto al léxico utilizado en la Península: la muestra más clara se da cuando se introducen palabras hebreo-araméas para designar algunos conceptos de la vida religiosa, lo que implicaba un modismo propio dentro del microcosmos judío inserto en la Península.

Al establecerse los judíos en diferentes zonas, después de la expulsión de 1492, no se rompió la comunicación entre ellos, sino que se mantuvo viva a través de los rabinos, comerciantes, y viajeros que mantenían activas las relaciones intercomunitarias. Incluso los judíos conversos de la misma Península en el siglo XVI y XVII estaban en contacto con las comunidades dispersas en otros países (principalmente en el Norte de África). Sólo hasta el siglo XVIII, las publicaciones impresas en Salónica, Constantinopla y Esmirna, hicieron que se mantuviera y se entendiera la lengua de la diáspora, aunque con ciertos rasgos diferenciadores que no obstaculizaban el entendimiento. Todavía en el siglo XVI, no había diferencias claras entre el español de los exiliados y el de la Península, sin embargo, al transcurrir el tiempo, la distancia con ésta (en el caso de Oriente), y la conformación de comunidades semi-aisladas de los judeo-españoles entre un mundo no hispano, provocó cambios y transgresiones lingüísticas que, como toda lengua viva adoptó y adaptó, sin tener normas fijas establecidas, palabras provenientes de los países anfitriones. Todo esto sin perder de vista el apego hispánico, cargado de añoranza, que representaba su país natal. El judeo-español marcaba un rasgo propio y distintivo frente a los demás pueblos que los rodeaban. Ellos mismos designaban a su lengua como ‘*judesmo*’ (lit. ‘judaísmo’) o simplemente ‘*judío*’ o ‘*jidió*’ identificando la lengua con el individuo o el grupo. En Marruecos, sin embargo, la denominación que se

¹⁴ Se sabe que en Roma se hablaba en tiempos del Imperio un latín con rasgos específicos. En el mundo *ashkenazi*, el *yidish* era la lengua derivada del alemán utilizada por los judíos alrededor de esa zona. Otro ejemplo es la existencia de judeolenguas romances paralelas al francés medieval, al italiano medieval o provenzal (*saudit*). Los judíos del Magreb hablaban una variedad especial del árabe (Díaz-Mas, 1993).

le daba a la lengua era 'haketía', que "algunos interpretan como derivada de *haquito* (diminutivo de *Ishac*, 'Isaac', entendido como 'un judío') y otros la hacen descender de la palabra árabe *hekaia* o *hakaitia*, 'dicho agudo o ingenioso' (Díaz-Mas, 1993, 101). La palabra *ladino*, derivada del español, 'latino', no era un distintivo judío, sino que se aplicaba también a los moros que hablaban la misma lengua que los cristianos.

En realidad el ladino era una lengua-calco del hebreo, que se utilizaba para trasladar a palabras españolas los textos litúrgicos escritos originalmente en lengua santa.
(Díaz-Mas, 1993, 101)

Debido al poco entendimiento de la lengua hebrea en la Edad Media, se recurrió a transcribirla en castellano para fines pedagógicos, respetando la sintaxis hebrea. Este uso facilitó la aplicación de los cantos litúrgicos y al estudio de la religión.¹⁵ Pero no fue verdadera lengua de comunicación en la vida cotidiana. Sin embargo, en nuestros días, hay una verdadera confusión en la designación de la nomenclatura del judeo-español, ya que la mayoría asigna el nombre de 'ladino' a la lengua utilizada en la vida cotidiana y, por ende, la lengua de los cantos populares¹⁶.

¹⁵ Los *calcos* ladinos que se reprodujeron en lengua vernácula tenían cierta dificultad de traducción, por lo que la adaptación resultaba arbitraria. Varias son las modificaciones que se hicieron como: *tomar tomarás* ('has de tomar'), *temièn* (de *temiente* 'que teme') o *vidas* o *aguas* (en plural) que en hebreo tienen la terminación *im* (*hayim*); *acuñeacar* (de *cuñado*) que significaba contraer matrimonio con la viuda del hermano. Asimismo, la palabra 'paz' tenía la misma referencia que *salom*, que se usa también para 'plenitud' o 'estado de salud'. Por otro lado, las palabras homófonas de las hebreas como *namer*, 'tigre' se traduce como *akámere* (Díaz-Mas, 1993, 102).

¹⁶ Desde la perspectiva formal, aunque no es precisamente a lo que se avoca este estudio, la lírica sefardí, como parte de la lírica popular hispánica de la Edad Media, repite patrones estilísticos en los que, generalmente:

hay también elementos extraños, que apuntan a una tradición exclusivamente judía, y otros que parecen apuntar a una tradición hispánica más arcaica que la recogida en fuentes renacentistas. Entre estos últimos contaría precisamente la forma. Aunque muchos de los textos aparecen corrompidos, con mezcla de canciones diferentes, la estructura de la canción judeo-española es evidente: se compone de estrofas más o menos simétricas, frecuentemente ligadas al paralelismo; carece de estribillo inicial, pero suele tener estribillo entre estrofa y estrofa. Por su forma está, pues, muy cerca de la cantiga d' amigo, y es posible que represente, junto a ella, una fase de la lírica hispánica medieval que en los siglos XV y XVI estaba en vías de desaparición. De la canción compuesta de estribillo inicial y glosa, que es la que al parecer dominaba en el folklore de esos dos siglos, no hay resto alguno de los cantares sefardíes. (Frenk, 1997, 29)

La forma paralelística (similares a los cantos gallego-portugueses) en la que se repite el verso en cada estrofa pero cambiando la última palabra, ya sea por un 'sinónimo' o por la inversión de palabras, modificando la rima la podemos observar en el siguiente ejemplo:



En las comunidades establecidas en Oriente, son muy variados los textos que se han rescatado. No existe una categorización de documentos existentes en judeo-español y lo que se registra responde a un caos de fechas, lugares, nivel literario e intención textual. No olvidemos que no había impresiones por escrito hasta dos siglos después –siglo XVIII- (se crearon centros editoriales manejados por judíos), causa que volatizaba gran cantidad de expresiones populares alrededor del siglo XVI. Existe una heterogeneidad que hace difícil la ubicación precisa de rasgos característicos del judeo-español oriental.

Desde la perspectiva de Marruecos (África del Norte), las particularidades del *haketa* o judeo-español también son poco accesibles, primero que nada por la escasez de testimonios sobre la lengua antes del siglo XIX y, después, por la práctica desaparición del dialecto en el siglo XX. Con respecto al primer punto, en Marruecos no hubo centros editoriales como en Oriente y los textos se transmitieron, ya sea como manuscritos en forma personal o familiar o por tradición oral, éstos últimos, sobre todo en estilo poético, por lo que no reflejan fielmente el habla cotidiana. En el segundo aspecto, las circunstancias históricas han logrado disolver el dialecto, esto es en parte por el poco aislamiento de los judíos como grupo, tal como se dio con los judíos orientales. El dialecto que se conservó es bastante peculiar, pues está cargado de influencias modernas, causadas por la rehispanización que se dio con la llegada a Marruecos de pobladores, funcionarios y militares españoles a partir de mediados del siglo XIX.

Este contacto ha ido erosionando el dialecto *jaketia*.¹⁷ El castellano moderno lo ha ido invadiendo y destruyendo varios de sus caracteres esenciales. Los hablantes de *jaketia* han ido readaptando su judeoespañol al castellano. Y en nuestros días se ha producido

En los tálamos de Sevilla
anda la novia en camisa.
Andái quedo.

En los tálamos de Granada
anda la novia en delgada.
Andái quedo. (Frenk, 1997, 609, 251)

En este ejemplo, tanto Sevilla y Granada como *camisa* y *delgada* marcan la forma paralelística. El estribillo se repite hacia el final. En la mayoría de los cantos sefardíes se presentan las estrofas acéfalas, es decir, sin estribillo inicial o cabeza. Los cantos sefardíes apenas posteriores a la Edad Media tienen más apego a lo arcaizante, es decir, que se caracterizan por su nivel de simplicidad y sencillez, tanto en el tema como en la forma.

¹⁷ Según Díaz-Mas, la más antigua recopilación de datos sobre la *haketa* es el ya clásico estudio de José Benoliel que, aunque publicado en varias entregas desde 1927 hasta 1952, refleja el habla de Tánger a finales del siglo.

ya el paso al español usual en la mayoría de la población sefaradí.

(Hassan *apud*. Díaz-Mas,1993,114)

La presencia francesa en el Norte de África y la acción de las escuelas de la *Alianza Israelita Universal* dispuestas en varias comunidades establecidas en la diáspora, contribuyeron a ‘cosmopolitizar’ a los sefaradíes, favoreciendo a que abandonasen su dialecto.

Los símbolos.

Uno de los rasgos más característicos de la lírica hispánica popular, incluyendo la judeo-española, es la presencia de los símbolos como unidades recurrentes que han trascendido a lo largo de las diferentes épocas manifestando una pluralidad de significados. La ambigüedad del símbolo en los cantos populares hispánicos se presenta en torno a los elementos de la naturaleza que participan como parte esencial de los textos. La repetición de cada elemento (agua, campo, flores, aves, etc) va formando una cadena de significación en la que uno corrobora el sentido del otro. Descubrir cuáles son las alianzas y los sentidos que existen entre ellos nos va a mostrar una visión de mundo específica que tiene relevancia en el contexto y en la cultura a la que pertenecen.

Los simbolismos se dan, en su mayoría, en torno a la existencia del ser, así, el nacer y morir, el bien y el mal o la especulación de un mundo divino en contraste con el hacer cotidiano son conceptos que no se alcanzan a explicar del todo, por lo que provocan la creación de otras realidades que justifiquen la existencia del ser. Los símbolos, entonces, paradójicamente se van creando para soportar la ambigüedad de lo que no se alcanza a comprender. Lo inexplicable surge como símbolo al adquirir connotaciones trascendentales o cósmicas que se reflejan en la dimensión personal.

La aparición del símbolo no es casual, sino que obedece en definitiva a la esencia de la realidad que ha de representarse, pues participa de la realidad de aquello cuyo símbolo es. (Lurker, 1992, 22)

Así, vemos que el simbolismo se encarga de ligar entre sí a todos los órdenes de la realidad, esto es, desde el orden natural en su conjunto, hasta el orden sobrenatural. El símbolo, entonces, va más allá de los límites materiales del individuo y lo integra a

unidades más amplias como la sociedad, la cultura o el universo. Hay un constante juego entre el intercambio de valores: entre lo universal y lo particular, lo exterior y lo interior, lo material y lo espiritual, lo físico y lo psíquico, el mito y el ritual. Por eso podemos decir que lo simbólico no excluye lo histórico, ya que se alimentan mutuamente interrelacionando los diferentes planos de significación.

[...] la ley de correspondencia, que es el fundamento de todo simbolismo y en virtud de la cual cada cosa, procediendo esencialmente de un principio metafísico del que deriva toda su realidad, traduce y expresa ese principio a su manera según su orden de existencia, de tal modo que, de un orden a otro, todas las cosas se encadenan y corresponden para concurrir a la armonía total y universal.

(Guénon *apud*. Cirlot, 19)

El simbolismo permite que el acto o el objeto trasciendan a otro nivel de percepción sin perder las características primarias, sino más bien, ubicando un lugar dentro del sistema de relaciones. Las pautas que suscitan las correlaciones entre el objeto y su símbolo están provocadas por la analogía o el parentesco que ubique a lo material con el plano “metafísico”, traduciendo y superando a la realidad en otro ritmo, otro tiempo y otro espacio, es decir, otra dimensión de significación. Así, los símbolos adquieren cualidades equívocas llenas de significados, que vienen de ‘lo dado’ y que tienen sus raíces en el fondo de la experiencia colectiva humana. El símbolo está en el punto de intersección entre varios planos del ser en los que participa simultáneamente: en el plano externo, revela una realidad interna; en lo corporal, una realidad espiritual; en lo visible, lo invisible, que más que planos opuestos son complementarios, es por eso que escapa a un pensamiento meramente conceptual. Hay una conexión interna entre el símbolo y lo que representa que trasciende a lo racional, así como supera también el mundo perceptible por los sentidos. Este punto de relación entre el objeto simbólico y su representación abre una ambivalencia en el significado produciendo, más que un doble valor, varias posibilidades de figuraciones:

Una nota característica de todos los símbolos auténticos es su doble valor, pudiendo pasar de un polo de significación a otro. (Lurker, 1992, 23)

Así, el pensamiento simbólico se construye a partir de analogías, relaciones y síntesis que tienden a concentrarse en compendios de grupos simbólicos, que son típicos y que se hayan extendidos por casi todas las culturas y religiones.

El simbolismo convierte la manifestación en idea, la idea en una imagen; y ello de tal modo que la idea permanece siempre infinitamente eficaz e inalcanzable, y aún expresándose en todas las lenguas permanece inefable (Goethe *apud*.Lurker, 1992, 23)

Según Ricoeur, en el sentido que conviene a este trabajo, dice que el símbolo son “las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aun las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales” (Ricoeur, 66), definición bastante general, pero que explica, de alguna manera, la presencia de la simbología universal de ciertos elementos.¹⁸ Es posible que un mismo símbolo pueda trascender geográficamente hacia grandes extensiones, funcionando de manera similar en cada contexto, así, un mismo elemento fluctúa entre pocas variantes de significado en culturas distantes y a lo largo de diferentes etapas temporales. El agua, por ejemplo, en la mayoría de las culturas, está relacionada con una cadena simbólica femenina, es decir, que se identifica con la fertilidad, la luna, la tierra o lo que aluda a la mujer. En los cantos judeo-españoles, las concepciones arquetípicas también funcionan con un sentido análogo. Tanto el agua o la tierra, como los demás símbolos, pasan por un proceso de exaltación de los elementos que se forma a partir de la experiencia individual e histórica que da pie a diferentes interpretaciones y conexiones con otros elementos u objetos que se relacionan entre sí.

Mircea Eliade reconoce elementos naturales u objetos como símbolos en la medida en que están inscritos en la historia. Estos elementos trascienden a dimensiones que van más allá de sí mismos, hacia algo completamente distinto de ellos.

Nos hallamos siempre frente al mismo proceso misterioso; lo “totalmente otro”, una realidad que no es de nuestro mundo, se manifiesta en unos objetos que no son partes integrantes de nuestro mundo “natural” y “profano” (Eliade *apud*.Lurker,1992, 23)

Los símbolos adquieren sentido a partir de un contexto dado, es decir, desde una situación histórica y social determinada, en la que se asumen, adaptándose y transformándose siguiendo el curso histórico que dicha sociedad conlleva. Así, los

¹⁸ Cabe reconocer que la posición con respecto al concepto de ‘arquetipo’ en Ricoeur difiere de la definición sobre el mismo concepto de Jung, quien utiliza la palabra ‘arquetipo’ para referirse a “aquellos símbolos universales que revelan la máxima constancia y eficacia, la mayor virtualidad respecto a la evolución anímica, que conduce de lo inferior a lo superior. [...] Pero parece determinar también en otro sentido el término de ‘arquetipo’ escindiéndolo del símbolo en cuanto conexión óptica, y refiriéndolo estrictamente a la estructura de la psique.” (Cirlot, 41)

símbolos están, en cierta medida, dados, pero se recrean en el momento de aplicarlos a la realidad existencial.

Desde la perspectiva literaria, los símbolos aparecen en los textos a partir de la reiteración de elementos que nos guían hacia un sentido interior de la palabra, hacia un significado específico del objeto comprendido en un grupo social. Mientras el signo se ubica en el sentido externo y literal del objeto al que remite la representación, el símbolo se aleja de la descripción para descubrir o activar la parte intuitiva del lector, que participa en la recreación de la imagen. Debido a esto, hay una multivalencia de significados cuya unidad no es inmediatamente evidente, sino que se va descifrando por medio de las relaciones con las que se enfrenta hasta integrar un sistema.

Los símbolos, siguiendo a Ricoeur, ubicados en el nivel del texto, tienen una dimensión dual, es decir, tienen un 'doble sentido': un sentido de orden primario o de orden lingüístico y un orden secundario, con una dimensión no lingüística; "un símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa" (Ricoeur, 67). Para llegar a explicar ambas partes, se requiere de un proceso que se inicia por el reconocimiento semántico de la palabra:

El giro metafórico a que tienen que someterse nuestras palabras en respuesta a la impertinencia semántica en el nivel de la oración entera, puede ser tomado como el modelo para la extensión del sentido operativo en cada símbolo. [...] un símbolo, en la acepción más general, funciona como un "excedente de sentido". (Ricoeur, 68)

La palabra, entonces, funciona como se dijo, con algo distinto a su significación literal, mediante la confrontación conceptual de los dos niveles, es decir, la confrontación de la significación entre lo literal y lo no literal, donde es necesario asumir el primero para trascender al sentido de significación simbólica, que es el que prevalece en la interpretación del objeto.

Es común comparar al símbolo con la metáfora debido a que comparten la característica de trascender a un plano conceptual, no literal. Aunque el símbolo contiene a la metáfora, la diferencia reside en que mientras que la metáfora tiene sus limitaciones en la palabra misma, es decir opera por medio del lenguaje, los símbolos a veces están conectados tanto a elementos de la naturaleza como con la palabra. Así, el símbolo se atiene a un sistema de referencias en el que el cosmos funge como centro de referencia para significar, lo que remite directamente al mito.

Los mitos pueden elaborar símbolos (y viceversa) que hacen destacar ciertos elementos que se cargan de un significado abierto, sugerente pero definible y con posibilidad de relación con otros símbolos.

Se da el caso que, como en nuestros cantos, el símbolo se presenta a partir de una recurrencia de los elementos que al estar distribuidos en los diversos niveles de los textos, construyen su propia red de relaciones que provocan un sentido determinado, es decir, sólo en el contexto de dicha manifestación cultural. Sin embargo, esta perspectiva ya puede haber sido concebida de la misma manera en otras culturas, y en otros tiempos formando, entonces, arquetipos. Varios son los métodos de estudio que se han utilizado procurando buscar las analogías que los universalice. En ocasiones las coincidencias se pueden dar en contextos culturales completamente ajenos, lo que nos lleva a pensar que a veces, los símbolos son muy arcaicos y que han prevalecido hasta nuestros días con un significado, si no idéntico, bastante similar. El reto sería, entonces, poder percibir estos símbolos ‘universales’ y particulares que juegan constantemente en la cosmovisión lírica sefaradí.

En relación a la literatura, el símbolo comunicable, o arquetipo, explica la facilidad con que los cuentos folklóricos, las baladas y los mimos viajan por el mundo salvando las barreras de cultura y lenguaje. (Morales,12)

Como se mencionó, los mitos están cargados de símbolos y viceversa. El mito se conforma de realidades históricas concretas, realidades cósmicas y naturales; realidades morales y psicológicas que interactúan independientes dentro de un sistema determinado en el que hay una simultaneidad de planos:

Las creencias, ya mágicas o religiosas, están asociadas con los más profundos deseos del hombre, sus temores y esperanzas, con sus pasiones y sentimientos [...] que se manifiestan después en formas artísticas de la tragedia, la lírica, o la narrativa romántica. (Malinowski, 168)

La mitología no se puede reducir a lo lingüístico, es decir, no se puede inscribir totalmente dentro del estudio de la palabra. Esto se confirma con la relación que existe entre el mito y el ritual en la que se manifiesta, en los actos sagrados, la dimensión significativa alterna que trasciende a lo lingüístico.

El sistema de correspondencias que da sentido a la significación simbólica incluye las relaciones de los elementos naturales con la conceptualización de lo sagrado en la

actividad humana. El lenguaje, sin embargo, sirve para encauzar los símbolos en una lógica narrativa, pues implica la estructuración del ritual en la práctica.

En la poesía lírica popular se renuevan y se continúan los mitos que se dramatizan en ritual para trascender su espacio cotidiano. La transmisión oral ha sido la modalidad más accesible de preservación del mito a través del ritual, de danzas, diálogos y cantos, ya que éstos los expresan o visualizan mediante acciones externas.

Tanto la lírica tradicional como el cuento y el mito utilizan un número relativamente reducido de imágenes simbólicas y temas, en comparación con el mundo natural de donde proceden. En la lírica se puede observar su brevedad, su sencillez, su limitación de recursos y la vaguedad del tiempo, espacio y personajes (Morales, 17). La expresión parece carecer de artificio para dar una emotividad impersonal. Esta imprecisión del tiempo y del lugar, nos dice Asensio, así como la falta de detalles, hace resaltar no tanto la anécdota, sino los sentimientos tópicos y situaciones permanentes, desligándose de todo tiempo y espacio (Asensio, 21, 27, 30). Esa vaguedad, impersonalidad e imprecisión del estilo tradicional se relaciona con el simbolismo mítico, ya que éste pertenece a una dimensión distinta de la existencia cotidiana regida por el tiempo y por el espacio mesurables donde el pensamiento se ajusta a la causalidad (Reckert, 38).

La lírica popular, aunque se perciba la voz de un sujeto determinado (femenino o masculino), se libera de representar una subjetividad puramente personal. Es poesía cargada no sólo de emoción, sino de conocimientos e ideas, que reflejan lo cotidiano en un contexto que produce la captación del pensamiento simbólico. Al mismo tiempo, dentro de la colectividad que influye en la evolución de la lengua y el pensamiento de la época, entra también una constante adaptación, recreación y actualización de contenidos. Así, se va venciendo el anacronismo con el pueblo sujetándose a la tradición y circunstancias de cada época. (Bauml, 35)

Para especificar puntualmente los elementos naturales que se van a tratar en este trabajo, aludiremos a todos aquellos en los que tomen parte importante la tierra (flores, frutas, huertos, campos, árboles), cielo (albas y alboradas) aire o viento, animales como son las diferentes aves y, por supuesto, el agua, todos ellos formando campos semánticos que conforman una red de relaciones simbólicas. Es pertinente hacer notar que el elemento 'fuego' no aparece de manera recurrente en los cantos, por lo que no se inserta

en nuestra línea de estudio. Un apartado más acerca de los atributos de la mujer será incluido en este estudio, así como los tópicos de la ‘malmaridada’ y el autoelogio, pues la sensualidad con que se tratan sus elementos es, de alguna manera, similar a los significados simbólicos que se manejan en los cantos relacionados con elementos naturales.

Estos cantos hispánicos de ‘naturaleza’, en general, llevan un contenido erótico en casi todos los elementos simbólicos, connotaciones que en su contexto, eran referentes claros e identificables, ya sea de manera inconsciente o no.

Se nos dice a menudo que “el símbolo no encara un significado específico, sino un vasto potencial de significados” [Olinger, *apud* Rekert, *apud* Frenk, 1993,181].[...] [S]urge la pregunta de si tal multiplicidad puede existir dentro de una misma tradición, dentro, digamos, de la tradición de la antigua lírica hispánica. ¿Puede una canción haberle significado cosas diferentes a la gente que en cierto momento la cantaba y la escuchaba? Yo me atrevería a sostener que en un momento dado, en un área geográfica limitada, el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares constituye un lenguaje, un código, y tiene que ser entendido por sus usuarios. Como en el lenguaje común y corriente, algunos elementos pueden ser ambiguos, mientras que otros significan básicamente lo mismo para todos: tienen que significar básicamente lo mismo. (Frenk, 1993, 181)

Es obvio, en ellos, que la ‘naturaleza’ era el entorno que circundaba a la mujer o al hombre como marco perfecto para la seducción amorosa (*locus amoenus*). Recuérdese que en la Alta Edad Media existía la limitación y la censura en la expresión poética, por lo que el sentido de la literatura erótica se presentaba en forma clandestina, es decir, mediante expresiones indirectas, pero comprendidas entre los diferentes niveles sociales. Ya en la Baja Edad Media, siglos XI, XII y XIII, se manejaba la polivalencia de manera más aceptada.

Los símbolos eróticos en cantos judeo-españoles referentes a la naturaleza se remontan a la lírica hispánica castellana. Recordemos que ambas propuestas líricas se sustentan en una misma etapa histórica y una fuente cultural similar, hasta el momento en que se da el rompimiento y la reestructuración política y social de la Península (1492). Después, cada categoría toma su rumbo y la lírica hispánica popular peninsular se mezcla, en gran medida, con la poesía culta (lo veremos posteriormente), y los cantos judeo-españoles van a adquirir influencias de los diferentes países en los que se establecieron.

En esta etapa común de la lírica, es importante recalcar el arcaísmo que muestran los cantos, tanto desde su significación simbólica como desde su estructura formal.

Si el pueblo ha hecho, o ha colaborado decisivamente en hacer la lengua, ¿por qué asombrarnos de que la supiera y la sepa usar? Con un vocabulario más castizo que el actual, con aquella profusión de vocales abiertas y claras, el castellano de los siglos XV y XVI era una lengua extraordinariamente bella. ¿Gusto instintivo de las gentes para escoger los sonidos bellos? Hay que decir que sí, que existía. Lo han dicho los filólogos. No todo fue adaptar el latín a hábitos seculares de pronunciación. Hubo también un exquisito instinto para escoger los sonidos más claros, los sonidos más eufóricos. (Sánchez Romeralo, 297)

El estilo tradicional marcado por el arcaísmo va a prevalecer, en la mayoría de los cantos judeo-españoles sobre la naturaleza, en la diáspora, es decir, que van a denotar la sencillez de los versos, la emoción del sentimiento y la sinceridad de los emisores. La transmisión oral se encargará, luego, de las transformaciones que implicaron las nuevas influencias culturales.¹⁹

Las variaciones simbólicas funcionan como ecos de imágenes o temáticas del pasado que se incorporan a un nuevo significado, reconociendo, al mismo tiempo, el original. Es pertinente recalcar que los cantos sefaradíes confluyen con la lírica popular hispánica ya que la conformación de la cultura hispano-hebrea se da a partir de la integración de tres influencias e identidades (cristianos, musulmanes y judíos). Sin estas tres líneas no se podría concebir ni la propia cultura hispánica castellana. Es por eso que la mención constante de las correspondencias de la antigua lírica popular hispánica es necesaria para comprender la modalidad sefaradí.

Un punto más para reflexionar es que éstos cantos (judeo-españoles) son los más apegados a los cantos hispánicos, no así los cantos de las costumbres y rituales o los cantos con temas bíblicos, material que obviamente tiene mayor fundamento etnográfico de las prácticas y costumbres judías.

Es cierto que hemos aclarado que los cantos judeo-españoles parten de la lírica popular anterior al Siglo de Oro español, sin embargo, dado que los símbolos pueden ser rastreados en otras manifestaciones poéticas posteriores, nos parece pertinente la inclusión de textos hispánicos que manifiesten o aclaren el sentido del símbolo que se

¹⁹ Para ampliar los valores que caracterizan a la poesía popular hispánica, cfr. Sánchez Romeralo. *El villancico*. Gredos, Madrid, 1969.

trata de dilucidar. Así, ciertos textos de la poesía erótica del Siglo de Oro complementan algunas posibilidades de interpretación que encajan perfectamente en el significado de cantos anteriores, tanto en los cantos judeo-españoles como en la tendencia simbólica castellana.

Por último, para mayor comprensión de la forma y estructura de este trabajo, es preciso aclarar que las referencias están delimitadas, antes que nada, con la mención del autor, luego, el año del texto citado, el número de canto y, por último, la página. Cuando no aparece la fecha, es porque sólo hay una referencia bibliográfica de dicho autor.

Seguimiento.

La lírica es un tema que inmediatamente relacionamos con la vida cotidiana, desde un plano informal y –en cierta medida- espontáneo, ya que representa la interacción social dentro de una cosmovisión particular. Este género de poesía me llamó la atención, en parte, por su carácter de transmisión oral, cuyos rasgos tradicionales marcan un arraigo en el pasado, pero con capacidad de movilización y adaptación en un nuevo contexto. Por otra parte, la expresión sencilla y emotiva de cada canto me abría la posibilidad de adentrarme en el mundo polivalente del símbolo que, a su vez, implicaba la idiosincrasia de la cultura hispánica. Para afinar más la delimitación del tema, recurrí a los cantos judeo-españoles, pues me pareció interesante observar la evolución del símbolo, además de palpar un trasfondo ideológico e histórico, que ha transcurrido desde la Edad Media hasta nuestros días.

La investigación recorrió un proceso incierto al principio, pero fue tomando forma poco a poco hasta definirla y estructurarla. Como primer paso, abarqué la conformación histórica de los judíos en la Península Ibérica tomando como guía principal a Américo Castro. Su obra me abrió un panorama desconocido de la conformación de la cultura hispánica a partir de las tres culturas establecidas desde la Edad Media, es decir, la presencia de judíos, moros y cristianos. Los trabajos que más luz me dieron con respecto a dicho tema fueron: *De la edad conflictiva y La realidad histórica de España*. Con ellos me adentré en el desarrollo de la cultura hispánica incluyendo las pequeñas comunidades judías que florecieron durante el dominio otomano, hasta el deterioro social de la Península que dio pie a la expulsión definitiva de los judíos y moros en 1492. La investigación continuó, casi de manera simultánea, con textos como *El romancero, tradición y pervivencia* de Manuel Alvar, el *Romancero viejo y tradicional* del mismo autor y, sobre todo, los *Cantos de boda, Endechas judeo-españolas y la Poesía tradicional de los judíos españoles*.

Para este tiempo, bastante inmaduro todavía, incursioné en los artículos publicados en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) en la que encontré textos de Samuel Armistead y J.H. Silverman, estudiosos comprometidos en el tema de los romances y cantos sefaradíes. *La Coronica* fue otra fuente que consulté para obtener información

sobre el tema en cuestión. Poco a poco me fui envolviendo en las peculiaridades de la poesía lírica y las fui relacionando con el pensamiento sefaradí. Para entonces, ya me daba cuenta de la diferencia entre el romancero y los cantos populares menos formales. Descubrí que mientras el romancero, género de poesía narrativa de origen hispánico medieval, generalmente tiene una forma métrica más uniforme (versos largos monorrimos apegados a la épica medieval), el cancionero era la poesía de las clases iletradas, principalmente a cargo de la voz femenina que expresa temas afines a su actividad cotidiana.

El siguiente paso, crucial en mi investigación, fue recurrir al *Corpus* de Margit Frenk, que me abrió las puertas a todo un legado de cantos populares hispánicos desde los cuales emanaba la magia en cada vocablo. Aprendí, entonces, a relacionar los significados múltiples que cada cancioncita sugería encaminándome a una nueva interpretación que iba más allá de lo textual. Los símbolos se fueron ubicando dentro de campos semánticos determinados y dieron pie a una identificación similar en los textos sefaradíes.

Mi búsqueda no se quedó en los cantos publicados por Alvar que, aunque benéficos para mi causa, ya llevaban una trayectoria de estudio más formal y precisa que la que yo propongo. Me encaminé hacia la Centro Sefaradí *Ha-Mercaz* del Colegio Hebreo Sefaradí en donde amablemente me facilitaron material de estudio. Me enfrenté con cantos más recientes, es decir, cantos del siglo XIX y XX con autor registrado. Entre estos textos se encuentra Flory Jagoda con su libro *The Flory Jagoda Songbook. Memories of Sarajevo*, que presenta tanto cantos medievales como cantos modernos. *The Nico Castel Ladino Song Book* también fue una fuente que, aunque poco autorizada, me sirvió para darme cuenta de la transformación y adaptación de la lírica antigua en el contexto actual. Un texto importantísimo que también obtuve de la misma biblioteca fue el de Matilda Köen Sarano llamado *Vini Kantaremos* en el que también se perciben las transformaciones hispánicas en la perspectiva textual.

Sin negar el origen hispánico medieval, la inclusión de palabras en hebreo, turco, francés, etc. marcó una influencia y un cambio en el pensamiento cultural sefaradí dado por la apertura hacia ideas de Occidente. Una de las aportaciones que espero hacer en este trabajo, es tomar en cuenta las nuevas expresiones líricas sefaradíes para alinearlas con las del pasado y comparar sus elementos simbólicos.

El paso siguiente fue elaborar una antología propia de todo el material seleccionado. La elección de los cantos me llevó a organizar de determinada manera mi propio *corpus*. Así, seleccioné cantos relacionados con la naturaleza, cantos de alabanza a la mujer, cantos de festividades referentes al ciclo de vida judía y, por último, textos líricos narrativos que plasmaran la interpretación de pasajes bíblicos. Me di cuenta que la persistencia de los cantos hasta nuestros días a lo largo de los siglos mediante la transmisión oral, principalmente, se debe, además de la identidad del individuo y de su pertenencia con el grupo, a la función reiterativa del canto que desempeñaba en la vida de quienes los cantaban.

Sin embargo, me faltaba un fundamento importante: el estudio de los símbolos. Tomando en cuenta que el folklore se basa en valores 'universales' adaptados a cada circunstancia, utilicé para esta área los diccionarios de símbolos de Chevalier y Gheerbrant, así como el de Cirlot. Estos amplios compendios me facilitaron la identificación de algunos arquetipos simbólicos 'universales' que tenían, o no, sentido con respecto a mis canciones de estudio. Sobre este rubro, el texto de Eglá Morales, *El ciervo y a fuente*, me ayudó a familiarizarme con los símbolos ubicados específicamente en la lírica popular hispánica. Asimismo, Mariana Masera con *Que non dormiré sola...* me orientó hacia la voz femenina de los cantos.

Un verdadero hallazgo fue encontrar los textos de Paloma Díaz-Mas y Susana Weich Shahak. De la primera autora: *Los sefaradíes* y *Poesía oral sefaradí* me ubicaron -entre otras cosas- en algunos aspectos históricos de la trayectoria de los hispano-hebreos tanto antes como después de 1492, así como la delimitación de los cambios peculiares que sufre la lengua de acuerdo al contexto. En el segundo libro, expone algunos cantos líricos y da una explicación breve, pero bastante útil para la comprensión tanto del tema como de la forma del canto. Susana Weich, por otra parte, también expone en *Música y tradiciones sefaradíes* algunos cantos referentes al ciclo de vida y otros referentes a la cotidianidad, es decir, a la comida, la parida, al abuelo, etc., con su explicación correspondiente.

Es indudable que los cantos se deben estudiar desde la perspectiva musical como textual. Aunque este estudio sólo abarque el segundo plano, varios *Compact Disc* me abrieron las puertas para entender el canto de manera integral. El disco que más me atrajo

fue el de *Fortuna*, pues sus interpretaciones estaban aunadas a una voz armónica y bien modulada.

Tuve la suerte de realizar un viaje de investigación a las juderías de Portugal y España. Recorrí las *aljamas* y sinagogas de ambos lugares, pero lo que fue más significativo para mi estudio fue una exposición en Toledo que se nos presentó sin planearlo. La organización y financiamiento de dicha exposición llamada "*Memoria de Sefarad*" estuvo a cargo de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. En la continuación del viaje nos topamos con criptojudíos que aún viven en un poblado portugués llamado Belmonte que tienen la peculiaridad de haber sobrevivido, desde la Edad Media hasta nuestros días bajo una ambigüedad religiosa, es decir, con prácticas judías hacia adentro de sus casas, pero con la apariencia, hacia fuera, de cristianos. Sería interesante, en otro estudio, detenemos más profundamente en cómo perciben el mundo desde esta perspectiva dual después de tanto tiempo.

Varias son las conferencias a las que asistí a lo largo del proceso de investigación organizadas por en Centro Comunitario Sefaradí de México, entre ellas, una en especial sobre *Djoha: el cuento humorístico en la cultura ladina*, por Tamar Alexander, que abarcó el tema del folklore desde el género del cuento picaresco o cómico, así como la perspectiva de la tradición oral en la cultura popular.

Quiero hacer relevante que el tema de mi investigación rebasó mis expectativas, pues la extensión del material recuperado y analizado superó las cuatrocientas cuartillas por lo que decidí dividir mi trabajo en dos partes que servirían para la tesis de maestría (la primera parte que, en sí, representaba un tema autosuficiente) como para la tesis de doctorado. Ésta última tratará, entonces, sobre los símbolos en los rituales del ciclo de vida reflejados en los cantos judeo-españoles, así como los símbolos en los cantos referentes a textos bíblicos.

A estas alturas de la investigación, nueva y muy valiosa bibliografía cayó en mis manos: el texto de *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional* (ed. Carlos Alvar, *et al*); el de *Voces de la Edad Media*; la tesis de doctorado de Mariana Maserá: *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song* así como algunos artículos que tratan específicamente sobre algún tema relevante para mi estudio.

Finalmente, y con gran suerte del destino, un curso sobre la lírica popular hispánica en el Siglo de Oro de Margit Frenk en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM me acabó por afirmar y reafirmar el camino recorrido.

Muchos son los temas y subtemas que faltan por investigar acerca de la lírica popular sefaradí, sin embargo, espero que este trabajo aporte una perspectiva diferente a lo ya estudiado y colabore, de alguna manera, al enriquecimiento y permanencia de esta cultura.

Breves consideraciones sobre el contexto histórico de los sefaradíes.

Hablar de los judíos sefaradíes, no sólo es referimos a la definición rigurosa de su lugar de origen, sino que el término carga con la complejidad generada alrededor de una identidad con significados históricos, sociológicos, religiosos y culturales²⁰.

[...] Sefarad no es únicamente un término geográfico. Es más bien un término religioso-cultural que define la corriente, cultura o tradición judía especial que surgió en la Península Ibérica a resultas del encuentro entre el judaísmo y la cultura greco-árabe que se difundió a partir del siglo séptimo a medida que los árabes fueron expandiendo su dominio sobre grandes extensiones territoriales que abarcaron desde la India al este, hasta el Magreb y España al oeste. (Assis, 46)

Para comprender la cultura sefaradí, tenemos que remontarnos al proceso histórico que, desde tiempos remotos, vivieron los judíos hasta establecerse primordialmente, en la Península Ibérica²¹, a la que se supone que llegaron los primeros judíos en la época de Nabucodonosor (reinó en 605-562 a.e.c.) como consecuencia del exilio que tuvo lugar con la destrucción del Primer Templo de Jerusalén por los Asirios (588 y 587 a.e.c.). Varios fueron los destinos que emprendieron los grupos judíos al ser desplazados, sin embargo, sólo algunos pocos llegaron hasta la Península, mientras que los más de ellos se establecieron en los alrededores de Judea e Israel, espacio de donde partieron. Sin embargo, la conquista de los persas, con el rey Ciro (reinó en 550-529 a.e.c.), apartó a los Asirios y permitió el reestablecimiento de los judíos en su lugar de origen, es decir, en donde antaño había florecido la cultura judía durante el periodo del rey Salomón y el rey David. En ésta época (alrededor de 538 a.e.c.), los judíos adquirieron cierta estabilidad,

²⁰ La voz hebrea *sefarad* o *sefard* significa Occidente o España, y se designa sefaradíes o sefaradim a aquella rama del judaísmo que por su ascendencia genealógica, rito, cultura y lengua, se relaciona con los antiguos judíos de España y Portugal. [...] (*Enciclopedia judaica castellana*, s.v. 'Sefaradíes') Son, sin embargo, varios usos que se derivan del término: por un lado, es la ubicación geográfica; por otro, es la cultura; en otra acepción, son los judíos que salieron de España en 1492 (descendientes de los israelitas iberos que a partir del s. XV se establecieron en la diáspora) y, en última instancia, el término incluye a los judíos tanto en la Península Ibérica como en las comunidades de la diáspora. Como se ve, la ambivalencia de significación del término 'sefaradí' es amplia. Este trabajo se avocará a designar dicho término a la cultura —entre ella los cantos judeo-españoles— tanto de los judíos en la Península como los que salieron de ella en 1492.

²¹ Ya en el siglo XII, según datos de Yom Tov Assis, el 90% de los judíos del mundo vivían en Sefarad y, de acuerdo a Norman Roth, hasta el siglo XVII los sefaradíes fueron el núcleo de la cultura judía (*apud*. Assis, 46).

ya que se les permitió desempeñar sus prácticas y costumbres. Muestra de esto es la construcción del Segundo Templo en el mismo sitio que el anterior, pero más modesto. La obra, que comenzó a construirse en el 520 a.e.c. hasta concluirse en 516 a.e.c., fue centro de oración hacia el que peregrinaban los judíos de la diáspora.

En el siglo III a.e.c. (o antes, en 331 a.e.c.) fue Alejandro el Grande quien conquistó a los persas quitándoles el dominio territorial. Fue entonces cuando se expandió la helenización a todos los rincones de la demarcación, tanto a nivel geográfico como intelectual. La influencia cultural se impuso, incluso, en los judíos que adquirieron conocimientos de los filósofos más importantes como Platón y Aristóteles. Posteriormente, la expansión del Imperio Romano en los siglos II-I e.c, con la construcción de carreteras y rutas comerciales, provocó una nueva reconfiguración de los pueblos, afectando a los judíos que fueron desplazados sufriendo la segunda diáspora judía al ser destruido el Segundo Templo (70 e.c.) y ser obligados a emigrar a otros países, entre ellos, nuevamente la Península Ibérica en la que se refugiaron.²²

Un fenómeno que transformó el curso de la historia en el siglo III de nuestra era fue la adopción del cristianismo por el emperador romano Justiniano que lo impuso a todo el Imperio. Se formaron dos bloques importantes: por un lado, en oriente, el cristianismo ortodoxo; y por el otro, en occidente, la Iglesia católica romana, que abarcaba toda Europa, incluyendo la Península Ibérica. Al pasar de los años (409 e.c), llegaron los visigodos que invadieron España en el siglo IV y V. Los nuevos invasores eran arrianos que cuestionaban los dogmas católicos como la trinidad; sin embargo, luego adoptaron también el catolicismo (controlados por el Papa desde Roma) alterando su política hacia una postura intolerante que atentó contra las artes y la ciencia, y también censuró con su fanatismo religioso a las minorías judías, hostigándolas con persecuciones y amenazas.

Ya en el siglo VIII (en el año 711 e.c), al producirse la invasión musulmana al mando de Taiq ibn Ziyad, fueron vencidos los visigodos en tan sólo un año. Los judíos se vieron beneficiados con los nuevos pobladores, pues además de que toleraron las prácticas religiosas, usos y costumbres propias, también les tuvieron confianza para

²² Sin embargo, no existen fundamentos históricos que confirmen las fechas exactas de los vaivenes de los judíos, lo cierto es que ya antes de la Edad Media, en el siglo III y IV se descubrieron en Tortosa y Elche dos lápidas con caracteres hebreos, latinos y griegos, así como otra de Tarragona que confirman la presencia judía en la Península.

delegarles, en la Península, la defensa de plazas recién conquistadas (Granada, Córdoba, Sevilla y Toledo). Los judíos adquirieron confianza y seguridad, motivando el florecimiento de su cultura (ciencias y letras hebreas) y ubicándose en puestos importantes a lado de los gobernantes.

La dinastía de los Oméyades se instaló en el imperio desde el año 712 (siglo VIII) promoviendo una dinámica multicultural y tolerante. Los gobernantes respetaron y permitieron la estancia de las minorías; estimularon las ciencias, las artes y los estudios literarios y filosóficos para impulsar el florecimiento cultural. Así, la poesía escrita en árabe y en hebreo tuvo su espacio y desarrollo en éste llamado Siglo de Oro de la poesía judía.

La España mora es conocida como *Al-Andaluz*, asimismo, la España judía es llamada *Sefarad*, y los cristianos, en ésta época se reconocen como *mozárabes*, pues adoptaron la cultura de los árabes, sin perder la propia, tal cual hicieron los judíos que estudiaban el idioma y los libros litúrgicos como el *Corán*. El conocimiento les dio a éstos últimos el papel de transmisores de la cultura: se abrieron camino dando lugar al enriquecimiento intelectual como traductores de las tres lenguas, ya que eran trilingües (árabe, hebreo y castellano), por lo que fueron el vehículo de expresión para la transmisión de romances y otras manifestaciones, tanto de libros religiosos como de escritos originales de filósofos griegos, que llegaron a incorporar a la teología y al pensamiento judíos.

Ya en el siglo X y XI la estructura de la Península se encontraba dispuesta en *taifas*, es decir, en reinos independientes que fragmentaban territorialmente el espacio y que, posteriormente, fueron las causas del debilitamiento político del imperio musulmán.²³ La identidad nacionalista hispánica se fue formando a partir de la convivencia de cristianos, moros y judíos, cada grupo diferenciado por su propia dinámica social. Unos y otros tuvieron la necesidad de interrelacionarse a nivel comercial dentro de un marco común, a

²³ Sabemos que en el norte de la Península había ya pequeñas juderías dispersas antes del siglo X. A partir de este siglo hay testimonios de la existencia de colonias judías en Galicia y León. En la Cataluña del siglo X parece que se dedicaban a la agricultura, pero no exclusivamente, pues un siglo más tarde había en Barcelona una comunidad urbana numerosa cuyos miembros eran sobre todo sastres, zapateros, plateros y orfebres. Y en el siglo XII los documentos legales se solían redactar en hebreo cuando atañían a asuntos entre judíos y cristianos. En la misma época, los condes de Barcelona consideraban a los judíos como propiedad suya, sujeta, por tanto a un status jurídico especial que tenía más de protector que de discriminatorio (Díaz-Mas, 1993, 19).

pesar de las prohibiciones estatales o religiosas, impuestas por el califa, que los mantenía a cierta distancia. En Castilla (siglo X e.c.), por ejemplo, se dieron derechos y privilegios a las juderías, además de dar acceso a los judíos a las organizaciones fiscales.

Así, la conformación de una estructura social, económica y política estaba organizada por un sistema de *rayas* o comunidades cuya dinámica cultural era independiente de un grupo a otro. Cada una de las tres congregaciones, sin embargo, tenía que pagar un impuesto al califa por el derecho a su autonomía. La dinámica que se daba hacia adentro de los grupos implicaba una estructura delimitada, tanto de jerarquías religiosas y políticas como de actividades económicas y sociales.

En el siglo XII, nuevas dinastías siguieron a la Oméyades: la de los Almorávides y los Almohades, que cambiaron su política hacia una postura intolerante para las minorías. Esto dio lugar a una revuelta en la que murieron 1500 judíos en Granada, en el año de 1066 e.c. Es interesante hacer notar que mientras los gobernantes eran fuertes, la estabilidad y tolerancia a grupos minoritarios era mayor, no así cuando eran débiles, pues asumían posiciones fundamentalistas, provocando persecuciones y matanzas.

La incorporación al judaísmo de elementos culturales de otras civilizaciones (influencias culturales provocadas por la constante movilidad espacial), como la grecolatina y la árabe, además de la propia religión, fue modelando una línea distinta a la peninsular en la cultura judía. Se replantearon preguntas al encuentro con otras realidades y se desarrollaron nuevas vertientes en el pensamiento judío. En este punto, hubo dos tendencias viejas que resurgieron y adquirieron gran impulso en el judaísmo sefaradí: la racionalista y la mística. En el primer caso se trataba de una corriente conformada por una élite de estudiosos de textos religiosos que transmitían los conocimientos de generación en generación. Su posición era respetable ya que eran ricos e influyentes políticamente.

Un importante representante de esta línea era Maimónides (Moshé Ben Maimón), nacido en Córdoba (1138-1204) y establecido en Marruecos a los 28 años, a raíz de las persecuciones de los almohades. Experto en conocimientos rabínicos, ciencia (medicina) y filosofía árabe, intentó ordenar y dar coherencia a todo el *corpus* de comentarios rabínicos producidos en siglos y siglos de historia. Su intención era desechar las supersticiones y sistematizar el conocimiento para fortalecer el compendio legal y

*halájico*²⁴ del judaísmo utilizando ideas aristotélicas. Consideró que los principios de la ciencia eran idénticos a los preceptos judaicos. Asimismo, estudió la analogía entre los sabios judíos, dirigentes de la comunidad, con los hombres ejemplares de la filosofía griega. Además del interés por el estudio del pueblo, discutió y negó, desde la posición racionalista, las creencias místicas o las tradiciones ocultistas y mágicas que se fueron expandiendo entre los habitantes iletrados e incultos de la comunidad.²⁵

La otra corriente que se impuso en esta época fue la tradición mística, que tiene su origen en la *Cábala*²⁶ y en las prácticas de grupos e individuos que afirmaban haber tenido la experiencia de sentir a Dios y comunicarse con él. La *Cábala* o mística fue uno de los campos de la cultura judía que surgió desde la Edad Media en la Península, y que se continuó utilizando en el exilio. La palabra viene de *Kabbalah*, que significa 'tradición' (*diadoké*, en griego) en el sentido de lo que ha sido *transmitido* y *recibido* (Riviere, 45).

También se propusieron interpretaciones alternativas de un sistema filosófico y místico que englobaba una serie de correspondencias simbólicas sobre la creación de la naturaleza divina:

En esta época existía una doctrina secreta acerca de la creación de la naturaleza divina; esta doctrina, según los cabalistas, descendía del cielo, traída por los ángeles [...]; algunos la hacen remontar hasta Moisés y el Sinaí. El hecho es que esta tradición se oponía al judaísmo formalista y vulgar del Talmud, a las prácticas exteriores y ritualistas de los judíos de entonces, aplastados por las prescripciones minuciosas y a veces pueriles de la letra. (Riviere, 46)

La *Cábala* (siglo III e.c.) constituía un texto que se apartaba de los textos bíblicos, sin oponerse a ellos. En la *Cábala*, se permeaban tradiciones egipcias, babilónicas, sirias,

²⁴ La *Halajá* (heb. 'Ley') es 'la parte de la tradición judía que regula las relaciones entre el hombre y Dios, y entre el hombre y su prójimo. Cada ley es denominada *halajá*. Su fuente es la Ley Oral, ya que no fue escrita hasta el siglo II e.c. en que se ordenaron, ampliaron y renovaron en una compilación llamada *Mishná*, que funcionó como base para el análisis de cada ley por los sabios y rabinos.

²⁵ Paradójicamente, las intenciones y la posición crítica racionalista que defendía Maimónides se revirtió, pues, a lo largo de los años posteriores, la figura de Maimónides se convirtió en un símbolo milagroso y sobrenatural, avalado por el misticismo y la superstición.

²⁶ Siguiendo a Díaz-Mas, 'uno de los campos de la cultura judía que alcanzó mayor florecimiento fue el de la *Cábala* o mística, que ya había sido muy cultivado en la Península, y tras la expulsión se desarrolló sobre todo en la ciudad palestina de Safed. Surgieron allí nombres señeros de la mística judía, como Yosef Caro, el mismo que fuera autor del código *Shuljan Aruj* (heb. 'mesa dispuesta'); Yishac Luria y su sucesor Hayim Vital, autor de *Es Hayim* (heb. 'árbol de la vida'), etc. (1993, 63)

gnósticas, griegas y árabes (Riviere, 45) formando un cuerpo que constituiría la base de la ciencia mágica y esotérica dentro del marco judaico. En la concepción cabalística se observaba que la influencia más palpable era tanto del gnosticismo como del neoplatonismo, confrontándose en una lucha constante dentro de un contexto ajeno: el judaísmo.²⁷ Finalmente, también la *Cábala* se alejaría del mismo pensamiento religioso judío. Después de un largo proceso de formación, la *Cábala*, al parecer, aparece constituida definitivamente²⁸ en el sur de Fancia y el norte de la Península Ibérica en donde encontró su ámbito entre los judíos hispánicos, con el gran libro o ‘Biblia de la Cábala’ llamado *Sefer ha-Zohar* (‘Libro del esplendor’):²⁹

El *Zohar*, considerado la obra literaria más importante de la *Cábala*, se presenta desde una perspectiva inaccesible y misteriosa designada para los estudiosos doctos en la sabiduría oculta. El *Zohar* tuvo una influencia considerable en la formación y el desarrollo de las convicciones religiosas de los más amplios círculos del judaísmo, en particular, de los más sensibles respecto de la religión y, lo que es más, de haber logrado solidificarse como fuente de doctrina y revelación de igual rango canónico que la Biblia y el *Talmud* [...]. (Scholem, 7)

El estudio y comprensión de la *Cábala* permitía la entrada hacia otra dimensión, hacia la búsqueda de lo que hay en un orden oculto, detrás de los elementos de la naturaleza, los nombres, las letras, las cifras³⁰, los planetas, los ángeles y las estrellas. La finalidad era poder relacionar y establecer correspondencias entre todos estos elementos

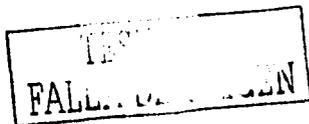
²⁷ Los textos de la *Cábala* fueron muy numerosos, muchos se han perdido, pero los libros fundamentales son el *Sefer Yetzirá*, el *Sefer ha-Bahir* y el *Sefer ha-Zohar*. La *Cábala* tiene como concepto estructural a las *Sefirot* son una especie de destino mágico para la percepción popular. Las *Sefirot*, desde esta perspectiva, no son cosas ni actos, sino más bien acontecimientos correlativos y así constituyen representaciones persuasivas de lo que la gente común y corriente descubre como la interna realidad de sus vidas. (Bloom, 28) Las *sefirot* se convirtieron en emanaciones divinas gracias a las cuales toda la realidad se estructura [...], son “atributos de Dios que emanan de un infinito centro hacia toda posible circunferencia finita.” (Bloom, 22-23)

²⁸ Aún así, después de la expulsión de los judíos de la Península, a partir del siglo XVI, se elaboró una nueva versión de la *Cábala*, menos culta y más accesible, creada por Isaac Luria de Safed, en Palestina (1534-1572) que, según Scholem, dejó de ser esotérica y se hizo del dominio público:

A partir de 1530, más o menos, Safed, en Palestina, se convirtió en el centro de la nueva Cábala y de Safed emanó hacia la Diáspora lo que había de convertirse en una nueva religión popular que cautivó a gran parte del judaísmo y que, a partir de entonces, ha ejercido en él una influencia (hoy en día muy disminuida). (Bloom, 35)

²⁹ El *Zohar* fue escrito por Moisés de León entre 1280 y 1286 en Guadalajara, y con su difusión, la *Cábala* se convirtió en un sistema especulativo de gran envergadura. (Bloom, 24)

³⁰ Alrededor del conocimiento místico se desarrolló, por ejemplo, la gemetría, es decir, dar valores numéricos a las letras hebreas que adquieren nuevos significados y cuyo objetivo principal era el de encontrar la clave del nombre impronunciable de Dios, llave al mundo por venir.



existentes en los diferentes reinos naturales con el propósito de condensarlos en un sólo momento que favoreciera a un fin determinado. Alrededor de todo esto, se formaron muchas creencias y supersticiones sobre milagros, rabinos iluminados con poderes, objetos cargados de facultades, etc. que el pueblo judío creía y estimulaba mediante la creencia bíblica de la llegada del Mesías. Generalmente, estas creencias tomaban fuerza en tiempos difíciles, en que la realidad exterior superaba la voluntad y arbitrio de los individuos.

Los católicos que no se incorporaron a la cultura árabe en el siglo VIII, se desplazaron hacia el norte de la Península, sin embargo, después de varios siglos, se fueron reubicando, tomando territorios conforme avanzaban, ahora, de norte a sur. Es así como se inicia la Reconquista a partir del siglo XII hasta el XV, siglo en que se consolida el triunfo de la monarquía gracias a la ayuda de las tropas francesas enviadas por el Papa. La actitud de tolerancia y multiculturalidad, que tuvieron las primeras dinastías árabes con las minorías, persistió por un tiempo con el reinado de Alfonso X (que se llamaba a sí mismo: 'Emperador de las tres religiones'). Los judíos eran cada vez más apreciados por su cultura y habilidades comerciales hasta convertirse en una élite intelectual, de tal manera que fueron incorporados a las cortes de los reyes y los nobles.

El hispano-cristiano, sin otro horizonte que el de sus creencias, tuvo la necesidad de aceptar como realidad ineludible diversas superioridades musulmanas y judías para adaptarlas a la cultura y a la forma de vida: la cosmovisión de los españoles –en cuanto a saberes, ciencia y técnica- tenía raíces musulmanas y era transmitida por médicos, consejeros o alfaquíes judíos, tan españoles como los señores, de quienes legalmente eran “siervos” y, de hecho, orientadores en lo moral y en lo cultural. (Castro, 45)

Sin embargo, la Reconquista, tanto en las ciudades como en la zona rural, provocó que las viejas comunidades se tuvieran que adaptar, no ya a los designios musulmanes, sino a los de los cristianos. La reconfiguración cristiana provocó una nueva jerarquía de valores de la que resaltó, sobre todo, la distinción de linajes y castas. Así, el peso que se le imprimió a la pureza de la sangre fue, en última instancia, lo que desató los antagonismos que vinieron a marcar el rompimiento de la combinación ternaria. Además, la autoridad papal veía con disgusto los privilegios de las minorías, por lo que pedía un trato más áspero hacia los moros y judíos.

Ciertas actitudes antijudías se fueron agudizando poco a poco hasta que comenzó una auténtica campaña para instarles a la conversión de su fe.³¹ En 1391, estalló una oleada de matanzas y asaltos populares a juderías arrasando comunidades enteras como las de Sevilla o Barcelona, judería ésta que desapareció por completo. A raíz de los disturbios antijudíos, se empezó a propiciar la huida de algunos judíos que rechazaron el maltrato y la idea de conversiones forzosas hacia el cristianismo. Otros asumieron la conversión, pero sólo en apariencia, ya que practicaban el judaísmo ocultándose y profesándolo en secreto, motivo que, posteriormente, llevó a la Inquisición a perseguir, no tanto a los judíos, sino a los conversos. El Tribunal de la Santa Inquisición³², que se instaló oficialmente, comenzó a vigilar y reprimir a los criptojudíos por medio de la delación y la tortura. El problema de los *marranos* fue que no se pudieron integrar a la sociedad católica, pues siempre había sospechas de que seguían sus prácticas judías en secreto, pero tampoco podían practicar su judaísmo abiertamente, ni identificarse plenamente con él. La incertidumbre de los católicos en torno a los conversos, incitó al rechazo y a una política de difamación de los judaizantes por medio de una policía moral que estaba dirigida por un sector avalado por la misma monarquía y no tanto por el Vaticano.

Durante el siglo XV siguieron los juicios inquisitoriales, cada vez más absurdos y agudos, contra conversos, lo que instigó al bautismo cristiano a varios rabinos que, en algunos casos, tomaron el papel de tremendos inquisidores.

Es interesante la actitud de los reyes católicos, Fernando e Isabel que subieron al trono de Castilla, pues al inicio de su reinado manifestaron ciertas consideraciones y brindaron protección a los judíos en sus cortes. Años después, el 31 de marzo de 1492, estos mismos monarcas firmaron un edicto de expulsión contra los moros, judíos, y conversos que judaizaban y contaminaban la religión cristiana: les dieron cuatro meses para abandonar el país.

Tras la guerra civil que llevó a Isabel al trono de Castilla, ella y su esposo Fernando

³¹ Desde el final del siglo XIII fue creciendo la hostilidad contra los judíos en los reinos cristianos. A ello contribuyeron, entre otras razones, los escándalos financieros en que se vieron envueltos algunos cortesanos judíos de Alfonso X; la difusión de las calumnias de crimen ritual y profanación de hostias consagradas, que se habían forjado en Europa central; y la especialización de los judíos en profesiones impopulares relacionadas con el préstamo y la recaudación de impuestos (Días-Mas, 1993, 21).

³² La Inquisición nació en Francia del siglo XII para combatir la herejía de los albigenses, había entrado en Aragón en 1232, extendiéndose después a Navarra. (Días-Mas, 1993, 22)

siguieron la misma línea que sus antecesores, considerando a los judíos como 'propiedad real' bajo su protección: El porqué años más tarde los mismos reyes decretaron su expulsión ha sido objeto de amplia controversia: el propio edicto de expulsión lo justifica alegando que la presencia judía conllevaba el peligro de que judaizasen los conversos, por lo cual la Inquisición había instado a los reyes a tomar tal medida. (Díaz-Mas, 1993, 22)

Varias pudieron ser las causas: por un lado, la ambición por obtener los bienes materiales de los expulsados; por otro, la oleada popular y panfletaria en contra de los israelitas de que practicaban rituales satánicos, pero, más que nada, la irracionalidad de un fanatismo religioso que consideraba linajes y honra como estandartes para justificar el desdén hacia los grupos distintos.

La segunda oleada migratoria de los hispano-hebreos fue de cien mil judíos que fueron expulsados por los Reyes Católicos en 1492. Lo que implicó una catástrofe para los musulmanes y judíos del siglo XV y un motivo para el agotamiento y atraso cultural de los españoles. (Castro, 36)

Según Américo Castro, otros motivos fueron los que provocaron la disposición extremista de expulsar a judíos y moros de su tierra: además de la expansión y el dominio territorial, como se mencionó, las tareas sociales fueron otro aspecto del antagonismo, ya que se diversificaban según las castas. Los moros desempeñaban funciones como albañilería, herrería, zapatería, mientras que los judíos se dedicaban a la medicina, la boticaria, al comercio, astrología, entre otros. Los cristianos, labradores en su mayoría, optaban por el sacerdocio o por ser buenos guerreros, que eran los oficios que los ubicaban en posiciones distinguidas a nivel social, es decir, mediante el esfuerzo bélico o sacerdotal podían pertenecer a la casta dominadora o señorial. La clase de ocupaciones guardaba relación, en general, con la creencia religiosa de quien la practicaba. Después de la expulsión, muchos de los conversos fueron los que ocuparon, en menor medida, algunos de los oficios de sus excorreligionarios, desempeñando actividades intelectuales y comerciales.

Viviendo como intermediario entre moros y cristianos, el judío presentaba un aspecto "occidental" de que el musulmán carecía. Ducho en lenguas, trabajador, andariego y siempre alerta, engranó con el cristianismo mucho más que con el moro. La especialidad de sus tareas, inaccesibles o desdeñables para el cristiano, lo convirtieron en una casta, ya que su creencia discrepante le impedía enlazarse "gradualmente" con los cristianos, quienes en realidad formaban también otra casta, no otra clase. (Castro, 1980, 43)

Así, la interdependencia social y comercial, antes del siglo XIV, llevó a la posibilidad de superación de cada casta. Ya desde el siglo XIII los judíos luchaban por ocupar puestos preeminentes en la corte y entre la nobleza, mientras que la gente del pueblo poco a poco fue adquiriendo fuerza y brío, manifestándose con una posición antagónica a la superación económica, social y política de los judíos. Esto produjo, en la época de los Reyes Católicos, un choque entre la supremacía judía y las masas aldeanas que defendían su casta: no toleraron la posición social e intelectual de inferioridad. De aquí hubo un desvío de causas y efectos hasta detenerse en el motivo más sobresaliente para defender la postura inquisitorial: la limpieza de sangre en defensa de la religión y la casta cristiana.

De esta manera, a finales del siglo XV, oleadas de judíos emigraron hacia el mundo otomano, pues les ofrecieron hospedaje y facilidades, y reconocieron el valor de aquel pueblo de comerciantes sofisticados que compartían su desconfianza hacia el mundo cristiano.³³

El destino de los judíos expulsados se dirigió a los cuatro puntos cardinales: en algunos casos, emigraron al sur donde el norte de África fue su refugio. En Marruecos, había comunidades hispánicas ya establecidas desde la primera oleada migratoria en 1391, por lo que acogieron a los nuevos inmigrantes facilitándoles el asentamiento y la adaptación. En lo que se refiere al mundo norteafricano, las comunidades sefaradíes más importantes eran las de Tánger y Tetuán, sin faltar otras más pequeñas: Alcazarquivir (fundada en 1530) y Larache:

Todo el Norte de África estaba entonces bajo influencia turca, salvo el reino jerifano de Marruecos. [...] Por otro lado, no era la primera vez que las juderías norteafricanas acogían a sus hermanos de la península: ya en el siglo IX habían llegado grupos de judíos de Al Andalus huyendo de las revueltas contra el califa Al-Hakam I; y, más recientemente, las terribles matanzas y persecuciones de 1391 habían incitado al exilio a buen número de israelitas españoles, la mayoría de los cuales fueron a refugiarse precisamente en el Norte de África. (Díaz-Mas, 1993, 72)

En otro caso, la migración se dirigió hacia Europa (Italia, el sur de Francia) quien los recibió, ya sea para establecerse definitivamente en ella (asimilando su cultura y su lengua), o para partir, después, a otros lugares. El caso de los judíos refugiados en Portugal fue particular, ya que después de establecidos ahí, años más tarde (1496),

³³ El Imperio Turco Otomano (aproximadamente de 1300 a 1922) se consolida en 1453, unos años antes de la expulsión de los judíos de la Península, con la Toma de Estambul.

también fueron desterrados, por lo que se dirigieron a los Países Bajos donde formaron comunidades en Amberes y Amsterdam.

Los asentamientos donde se establecieron los hispano-hebreos en oriente eran territorios como Constantinopla, Salónica y Lárissa, un pueblo griego. En Sarajevo, en Bulgaria, en la Isla de Rodas y en Jerusalén también hubo establecimientos de judíos peninsulares. Hacia el occidente, los judíos buscaron adentrarse en el nuevo continente, recién descubierto: la Nueva España fue así su nuevo hogar.

Fue en el Imperio Otomano en donde los expulsados tuvieron mejor acogida, como se mencionó. Los judíos, exiliados y establecidos en los dominios musulmanes, recibieron el beneficio del sultán que decretó la muerte para aquellos que maltrataran a los judíos. Los musulmanes consideraban a los judíos como *gentes del libro*, gracias a la creencia espiritual que respetaban y profesaban, pues era la misma fuente que la que ellos practicaban. De esta manera, la convivencia y el respeto permitían el intercambio cultural y social. El sistema político y administrativo del Imperio permitía, como se dijo, la existencia de distintas culturas, lenguas y religiones, cada una con cabida a sus prácticas y peculiaridades autónomas, siempre y cuando estuvieran supeditadas al *bajá*, delegado encargado de recaudar impuestos y otras actividades que controlaba a las pequeñas comunidades desde la perspectiva exterior, es decir, que era el medio de contacto entre los dirigentes comunitarios y el sultán. Así, cada comunidad, entre ellas la sefaradí, podía tener su organización comunitaria independiente, teniendo sus propios tribunales rabínicos para resolver los asuntos legales internos, creando también sinagogas y barrios habitacionales. De acuerdo a su procedencia hispánica, se fueron organizando conforme a sus costumbres y se construyeron varios templos judíos regionales o locales para recrear las prácticas más específicas.

Así, en Constantinopla, donde se les adjudicó el barrio de *Balat*, llegó a haber cuarenta y cuatro sinagogas, muchas de ellas con su nombre regional: de Castilla, de Aragón, de Portugal, de Córdoba, de Toledo, de Barcelona, de Lisboa, etc.; otro tanto sucedió en Salónica, donde los sefaradíes se distribuyeron por diversos barrios de la ciudad formando más de treinta grupos distintos, cada cual con su sinagoga: el *cal* (del heb. *cahal*, 'comunidad') de Aragón, de Castilla, el de Mallorca (llamado también el *cal Mayor*), el de Évora y el de Portugal (formados por portugueses), el de Italia [...]; no faltaba el *cal* de los *ashkenazim*, en el que se agrupaban los judíos de origen *ashkenazi* [europeo] que acabaron asimilándose a la cultura judeoespañola. (Díaz-Mas, 1993, 59)

En oriente, las comunidades judías ya establecidas antes de 1492 estaban integradas por judíos romaniotas (bizantinos) de habla griega, algunos italianos y *ashkenazies*³⁴. La llegada de los judíos españoles a las juderías de oriente (integradas por personas con mayor preparación y cultura), implicó una transformación en todos sentidos, pues, aunque al principio se mantuvieron a distancia, poco a poco, la cantidad numerosa de los inmigrantes, la preparación cultural y el peso en la conciencia de su propia tradición produjo el acoplamiento de ambos, dominando la cultura y la lengua española sobre los judíos ya existentes en esas tierras.

En Salónica, por ejemplo, la mayoría de los habitantes eran judíos y desempeñaban actividades comerciales productivas: la industria artesanal del vidrio era una de ellas, pero particularmente la industria textil, que estaba especializada en tejidos de lana y la elaboración de alfombras, era el sustento para pagar gran parte de sus impuestos al régimen imperial. Otros oficios comerciales eran llevados a cabo por los judíos sefardíes a nivel internacional, pues se encargaban, también de la exportación e importación de la mayoría de los productos.

Durante el siglo XVI y XVII las comunidades ya establecidas en la diáspora recibieron un constante aflujo de conversos criptojudíos que retomaron el judaísmo para integrarse a las comunidades sefardíes orientales y norteafricanas. Muchos de ellos eran gente acomodada y culta, por lo que contribuyeron a enriquecer en todos sentidos a las comunidades ya establecidas. En Italia, por un lado, como en los Países Bajos hubo, por ejemplo, un florecimiento económico e intelectual que se reflejó en el importante centro editorial, que promovían tanto los textos en español como en portugués (pues la mayoría venían de Portugal), lengua que dominaba entre ellos y que se siguió utilizando en este contexto hasta el siglo XIX. De Holanda (Ámsterdam) salieron los que conformarían la comunidad sefardí en Londres, en tiempos de Cromwell: comunidad, siempre

³⁴ Se refiere a otro gran tronco étnico-cultural del judaísmo: el franco-germano-eslavo. Como en el caso de *Sefarad* (que se refiere a la Península Ibérica, -España-), *Askenaz* es también un topónimo bíblico, pero que en la literatura rabinica medieval se identificó con los primeros asentamientos judíos centroeuropeos: primero Alemania, y el norte de Francia, luego Polonia y Lituania: De este primitivo núcleo, nació una tradición cultural con especiales usos y costumbres, un rico folklore, corrientes religiosas, literarias y de pensamiento de gran personalidad y una liturgia propia. (Díaz-Mas, 1993, 23)

minoritaria, entre los judíos ingleses *ashkenazim*, que también abrió las puertas a emigrantes judíos de Marruecos, (siglo XVII), de Italia, Francia y de la propia Holanda.

Es interesante hacer notar que las comunidades sefardíes que se establecieron en Marruecos y sus cercanías no rompieron por completo el lazo cultural con la Península Ibérica, ya que la cercanía territorial les permitía el acceso a los cambios culturales efectuados en su lugar de origen. Por el contrario, las comunidades establecidas en oriente no lograron esta interrelación debido a la distancia que mediaba entre las dos zonas territoriales; es por esto que la manifestación cultural de los judíos recién llegados se afianzó a parámetros conocidos, por lo que el arraigo a valores y conformación de estructuras sociales y culturales fueron menos flexibles y más arraizadas que en las comunidades sefardíes del norte de África y sus alrededores.

En el siglo XVII, una sacudida moral y religiosa tambaleó la estabilidad social de los sefardíes con el falso profeta de Esmirna, Shabetai Tzvi³⁵, que produjo un gran revuelo con su movimiento mesiánico. Los rabinos, ante el gran carisma del falso profeta, reaccionaron enfatizando las reglas y mostrando poca tolerancia hacia los creyentes de Tzvi. Esto tuvo como consecuencia un empobrecimiento cultural e intelectual de las comunidades judías.

En los siglos posteriores, la tambaleante situación política y económica del Imperio provocó una inestabilidad administrativa en el gobierno y, junto con esto, las epidemias, los incendios y terremotos, provocaron una decadencia social que se resintió en las poblaciones minoritarias, entre ellas la sefardí. Aún así, hubo un peculiar resurgimiento de las letras hebreas (Siglo de Oro de las letras sefardíes), pues se publicaron varios textos con contenido religioso y se desarrolló el género poético de las *coplas*. Aunque la influencia hispánica en las comunidades de oriente no era tan directa, como se dijo, las

³⁵ Shabetai tzvi (1626-1676) estaba dedicado al estudio de la *Cábala* desde muy joven. Propulsor del más grande movimiento mesiánico de la historia del pueblo judío y fundador de la secta *shabtainim*. Se cuenta que en su juventud, dotado de una atractiva personalidad y de una agradable voz, pronunciaba el nombre secreto de Dios en momentos de euforia y afirmaba ser el Mesías, por lo que los rabinos de la ciudad lo excomulgaron y expulsaron. Deambuló por diversas comunidades de Turquía y otros países, y vivió tres años en Jerusalén. Se adhirió al misticismo y al ascetismo, ayunaba y solía purificarse como los místicos. En 1666 llegó a Estambul para exigir al sultán que reconociera su mesianismo. Fue detenido y puesto a prueba, pues le obligaron a ser blanco de flechas envenenadas que, por su supuesta condición divina, tendría que sobrellevar. El resultado fue su conversión al Islam, lo que causó que muchos de sus creyentes se apartaran de él. Shabetai Tzvi murió diez años después de su conversión.

mismas comunidades sefaradíes dispuestas en varias regiones, mantenían contacto unas con otras, lo que permitía el enriquecimiento y cierta unidad cultural.

El surgimiento de movimientos nacionalistas e independentistas, en los siglos XIX y XX, provocó el resquebrajamiento político del Imperio Otomano en los países balcánicos, causando acusaciones contra los judíos que atentaron contra sus bienes. A esto se unieron las epidemias de cólera que arrasaron con buena parte de la población judía. La Primera Guerra Mundial marcó el fin del Imperio y el surgimiento de nuevas potencias que reestructuraron el territorio y modificaron las posiciones políticas y culturales.³⁶

Surgieron los primeros grupos sionistas con nuevas ideas políticas socialistas y nacionalistas que se confrontaron con núcleos conservadores, llegaron nuevos inventos tecnológicos y científicos, así como cambios en el nivel educativo. La occidentalización se impuso a la tradicionalidad cultural milenaria, reflejándose en la aceptación de las nuevas escuelas italianas *Dante Alighieri* que se establecieron en Esmirna o Salónica. Pero la escuela que más influyó a la asimilación de la modernidad fue la escuela francesa *Alliance Israélite Universelle*, fundada en París en 1860, para dar cabida a los judíos de la diáspora, a una nueva perspectiva del mundo. Así, en Salónica, se abrió la primera escuela en 1865 para los sefaradíes de oriente. Poco a poco se fueron ampliando las redes educativas por todo el Imperio ya debilitado. Choques entre el sector ortodoxo y tradicional (generalmente una educación con carga religiosa) contra las nuevas propuestas de tendencia laica eran de esperarse ante tal transformación. Sin embargo, los rabinos y maestros fueron cediendo espacio, ya que los sectores más acomodados adoptaron las ideas innovadoras dando crédito a la homogeneidad cultural más amplia, pero sacrificando las particularidades locales o de grupo. En Turquía, por ejemplo, las reformas del gobernante Kemal Atatürk trataban de unificar, por medio de leyes generales, a toda la población: la obligación de participar en el ejército, el derecho a votar, libertad religiosa, etc. Los judíos, ante la necesidad de ser reconocidos como cualquier ciudadano, aceptaron asimilarse culturalmente a su país a costa de sus singularidades como grupo. Esta actitud les proporcionó beneficios, pero también

³⁶ El territorio se dividió en *mandatos*. El inglés dominaba Palestina; el francés, a Siria y Líbano.

desventajas como seguir la consigna de unificar la lengua en todo el país, pues esto provocó la desaparición casi total del judeo-español para adoptar el turco.

Ya en el siglo XX, la Segunda Guerra Mundial marcó un nuevo giro a la cultura sefaradí oriental, pues casi todas las comunidades fueron condenadas al exterminio o a una nueva migración. Sólo los grupos de judíos en Turquía pudieron mantenerse ante la persecución nazi. Así, varios antagonismos provocaron el nuevo exilio: guerras, persecuciones, situación económica, etc., forzaron a una nueva huida. Los judíos, pues, tomaron, de nuevo, el rumbo hacia América del Norte y del Sur o hacia algunos países de Europa Occidental, como Francia o la misma España, Estados Unidos y, posteriormente, a Israel, que en 1948 logró su consolidación como Estado judío.

De esta manera, la identidad sefaradí se ha ido conformando a partir de varias influencias culturales, pero ha prevalecido a lo largo de la historia el apego a su lugar primordial, es decir, la Península Ibérica, tal y como lo podemos confirmar en la lírica popular que se ha mantenido hasta nuestros días.

Capítulo I. Los cantos de la Naturaleza

El concepto de la Naturaleza es amplio y ambiguo, por lo que es necesario delimitar los elementos que den sentido a la expresión. Así, nos detendremos en los diferentes aspectos que tienen que ver con las valoraciones y significados que el ser humano les adjudique en una cultura específica. Para descifrar los símbolos 'naturales', tenemos que tomar en cuenta varios planos de significación, que incluyen -entre otros- la dualidad entre lo formal y lo semántico que interactúan constantemente. La concepción 'universal' se inserta en un determinado grupo social, adaptándose y modificándose, en cierta medida, a su propia cosmovisión, sin perder la significación primaria. De esta manera, los cantos judeo-españoles poseen la carga simbólica universal aunada a las características propias, modeladas tanto por la ancestral cultura judaica, como por la presencia hispánica de su pasado. Los sefaradíes, así como otras culturas, resignificaron muchas veces los símbolos tradicionales al actualizarlos, de modo que éstos adquirieron, en algunos casos, una carga connotativa distinta a la de su origen. El reflejo de los símbolos en la práctica ritual y cotidiana marcó en sus cantos cierta particularidad con respecto a la lírica hispánica cristiana. La resignificación de los símbolos se ajusta al legado cultural 'dado' y asimilado, tanto a nivel individual como grupal, de las experiencias de vida anteriores al exilio. Las influencias culturales del país anfitrión en los hispano-hebreos, formaron parte de la perspectiva de revaloración simbólica que mantuvieron o modificaron del mismo legado cultural de origen, provocando una reconfiguración del pasado en el presente. Los hispano-hebreos llevaban a cabo un proceso de recuperación de sus valores simbólicos para afianzar su identidad cuestionada y resquebrajada después de la expulsión de la Península, pues el establecimiento en nuevos contextos implicó la reconceptualización y jerarquización de creencias y prácticas que los identificaban como grupo. La posición de exiliados los obligaba a reafirmar sus prácticas identitarias comunitarias, no sin, por otro lado, conocer la dinámica social y la cosmovisión del nuevo entorno.

Para tener una idea de la configuración de los valores y la significación de los símbolos en la cosmovisión de los hispano-hebreos a partir de los cantos, es importante tener presente varios aspectos, tanto a nivel interno, es decir, desde la idiosincracia propia

del grupo (tanto los valores hispánicos como los valores extraídos del judaísmo), como desde la perspectiva externa, es decir, desde la influencia cultural del nuevo territorio. Es notable el modo en que los cantos muestran aspectos culturales del grupo, su permanencia y transformación, a lo largo del tiempo. Nos cuentan una historia de la gente que los cantaba y canta hasta nuestros días, explicando, así, algunas prácticas y creencias que se siguen ejerciendo hoy. Existen varias similitudes de los cantos judeo-españoles con la lírica popular hispánica, principalmente de antes del siglo XVI. Aunque no es nuestro objetivo fundamental detenernos en este aspecto comparativo temporal de los cantos, es imposible dejarlo afuera, ya que muestran una línea ideológica y cultural que enmarca el sentido y el significado de muchos símbolos que continuaron preexistiendo.

Aunque desde la perspectiva grupal, la línea religiosa de los mitos hebreos extraídos de la Biblia o de libros (litúrgicos) alternos modela parte de sus prácticas rituales trascendentales, lo que predomina en los cantos judeo-españoles sobre la temática de la naturaleza, es la influencia del lugar de origen del cual provienen, es decir, de la Península Ibérica. Es importante hacer notar la relación directa de algunos cantos sefardíes con ciertas costumbres hispánicas que forman parte de los valores que prevalecen y se resignifican para afianzar la identidad.

*Tierra*³⁷

Desde la cosmovisión de varias culturas se forman arquetipos que trascienden el espacio y el tiempo. Así, la tierra se relaciona con lo femenino, la oscuridad, la densidad, la fijación y la condensación, siempre en contraste con sus opuestos, es decir, con otros elementos naturales (cielo/tierra, por ejemplo). Las referencias bíblicas son parte fundamental en la cosmovisión judía, es por eso que recurriremos, en algunos casos, a

³⁷ La tierra es el elemento que se opone simbólicamente al cielo. Está determinada como el aspecto pasivo en contraste con lo activo, como se observa desde la concepción bíblica:

[9] Y dijo Dios: "Reúnase las aguas que están debajo del cielo en un lugar y aparezca lo seco" y así fue. [10] Y llamó Dios a lo seco Tierra y a la acumulación de aguas la llamó Mares, y vio Dios que eso era bueno. [11] Y dijo Dios: "Cúbrase la tierra de vegetación, de plantas que den simiente según su especie y de árboles que den frutos que contengan la simiente de cada especie.[...] (Génesis 1)

relacionarlas con los cantos, en parte porque tienen afinidad cultural con los hispano-hebreos, y por otra, para darnos cuenta de posibles orígenes de los símbolos.³⁸

La materia terrestre tiene como característica la resistencia, la dureza, ella soporta mientras que el cielo cubre, aunque también tiene las virtudes de ser sumisa, maleable y moldeable, como lo muestran las mitologías en donde el ser es creado del polvo o de la tierra:

[19] Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que retomes a la tierra, ya que de ella fuiste tomado, pues polvo eres y al polvo volverás. (Génesis, 3)

La conexión de la tierra con la mujer tiene que ver con la fertilidad, ya que como dice Chevalier: “La tierra es la sustancia universal [...], es la virgen penetrada por la azada o por el arado, fecundada por la lluvia o por la sangre, que son la simiente del cielo.”(s.v. ‘Tierra’)

Su simbolismo más generalizado o arquetípico es que la tierra es la madre que da vida, pero también es cuna de la muerte³⁹, es fuente del ser y de la creación, es la casa cósmica o la cueva que brinda protección. “Asimilada a la madre, la tierra es un símbolo de fecundidad y de regeneración. Cría a todos los seres, los alimenta y luego de ellos recibe de nuevo el germen fecundo” (Chevalier, s.v. ‘Tierra’) Así, la tierra es el mundo oculto que hace madurar a la semilla para que renazca a la vida. Renovación y regeneración del devenir cósmico, es decir, en otro estado de existencia.

De esta manera, desde la perspectiva religiosa, la tierra, creada y controlada por la fuerza divina, es análoga a la madre, es quien da y quita la vida como se puede ver en el siguiente pasaje:

[20] Entonces Job se levantó, rasgó su manto, y rapóse la cabeza, y, prosternándose, [21] dijo: “Desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo tornaré allá. El Eterno ha dado, y el Eterno lo ha quitado. Bendito sea el Nombre

³⁸ Existen varias propuestas bíblicas, tanto cristianas como judías. Las versiones de la Biblia que he tomado para este trabajo están orientadas conforme a la tradición judía. Por un lado, es la que ha sido traducida del hebreo por Moisés Katznelson, ubicando ambos textos (hebreo y castellano) simultáneamente. Y, por el otro lado, la Biblia Sefaradí: *Humash Ha-Mercas. Libro de la Torá*, editado por el Centro Sefaradí de Jerusalem, con traducción, comentarios, explicaciones, introducción y glosario del Rabino Meir Matzliah Melamed. Es preciso aclarar que no son las únicas ni las verdaderas, pues sería demasiado arriesgado afirmar esto. Sobre todo, refiriéndome a las interpretaciones del “Cantar de los Cantares” que ha sido un texto polémico tanto para la realización de las traducciones como de sus interpretaciones

³⁹ En este sentido, los cantos judeo-españoles que se refieren al simbolismo de la tierra como espacio de muerte son las *endechas* cantadas en los rituales luctuosos así como, por otro lado, la tierra con el sentido del espacio perdido y/o deseado (como ‘la Tierra prometida’).

del Eterno” (Job, 1)

La identificación de la mujer con la tierra se relaciona con los “surcos sembrados, tierra labrada y penetración sexual, parto y mies, trabajo agrícola y acto generador, cosecha de frutos y lactancia, reja del arado y falo del hombre”. (Chevalier, s.v. ‘Tierra’) La tierra, como la mujer, es fuente de fecundidad que recibe el germen que va a implicar la creación. Tanto la tierra como la mujer, en su función reproductora, es motivo de atención en la cosmovisión judía, como se observa tanto en los festejos litúrgicos agrícolas en la festividad de *Shavuot*⁴⁰, como en el interés del grupo comunitario por la procreación y proliferación de sus miembros.

Pero hablando propiamente de los valores simbólicos de ‘tierra’ de los hispano-hebreos en cuanto a su lírica, vemos que además de las influencias bíblicas y las prácticas religiosas, los cantos judeo-españoles manifiestan cierto arraigo de las costumbres y creencias de otras culturas que convivían entre sí en la Península. Desde esta perspectiva, tanto los cristianos como los musulmanes tenían que ver con la conformación cultural hispano-hebraica. De esta manera, una de las festividades no judías que intervenía en la cosmovisión de los judíos hispánicos eran celebraciones como la fiesta de San Juan, en la que la tierra tomaba un papel importante:

Van días y vienen días,
la fiesta era de San Juan,
en que moros y cristianos
hacen gran solemnidad:
los moros esparcen juncia,
los cristianos arrayán
y los judíos aneas
por la fiesta más honrar. (Morales, 227)

Ya desde el siglo XII, se registra una canción con el tema de San Juan en una jarcha contenida en una *moaxaja* árabe⁴¹:

¡Albo día este día!,
día de la ‘Ansara [Sanjuanada] en verdad!

⁴⁰ *Shavuot* era originalmente una festividad agrícola, denominada en la Biblia como ‘la fiesta de la cosecha’ y de ‘primicias’. Con el tiempo se le incorporó la conmemoración de la entrega de la *Torá*, pues según la *Cábala*, coinciden las fechas (6 de *Sivín* en el calendario hebreo -lunar-).

⁴¹ Del gran poeta AL Tutili, el Ciego de Tudela, muerto en 1126. La dio a conocer Emilio García Gómez en su artículo “Dos nuevas jaryas romances (XXV y XXVI) en muwassahas árabes (ms. G.S.Colin)”, en *Al-Andaluz*, XIX, 1954, pp.369-391 (*apud* Sánchez Romeraldo, 81)

Vestiré mi [jubón] brochado
y quebraremos la lanza. (Sánchez Romeralo, 81)

Así como otros autores, Caro Baroja menciona que la festividad coincide con el solsticio de verano (24 de junio) y se ha caracterizado por el cultivo de costumbres y ritos mágicos “recuerdos de festividades precristianas extendidísimas en países de habla indogermánica y otros que no lo eran”(Caro Baroja, 1974a, 119). Era de opinión generalizada que en la noche de San Juan la naturaleza adquiriría poderes especiales y que el santo bendecía todo cuanto había en la tierra: campos, hierbas, agua, etc. Este día, en el que todo era abundancia y exhuberancia, era propicio para el amor, por lo que los enamorados esperaban desde meses antes dicha fecha, pues se les permitía escoger pareja y disfrutar del amor de manera pública. Como en otros rituales paganos de fertilidad, esta noche era la noche de libertad general, de alegría y de aventuras sexuales para los diferentes niveles sociales. Un canto extraído de la lírica popular hispánica muestra el tono picaresco y crótico de esta festividad, ya que cada elemento remite a la provocación sexual:

A coger el trevol, damas,⁴²
la mañana de San Joan,
a coger el trevol, damas,
que después no avrá lugar. (Frenk, 1987, 1245, 594)⁴³

Es sabido que en esta celebración del amor se acostumbraba “bañarse, coger hierbas y enramar las puertas en la mañana de San Juan” (Correas, *apud*. Sánchez Romeralo, 78).

El trébol era la hierba más característica así como la verbena:

Vamos a coger verbena,
poleo con yerba buena. (Sánchez Romeralo, 80)

⁴² Además de la fiesta de San Juan, el tópic de ‘coger frutos’ y ‘la mañana’, connota una referencia sexual, como se verá posteriormente, pero para adelantar el simbolismo del trébol, según Frenk menciona, “pertenece al mismo grupo de ‘plantas que crecen en la tierra húmeda’ y que simbolizan ‘la exuberante abundancia, sobre todo, de la realización erótica’. La misma Frenk cita a Danckert con respecto a este tema: “The clover, whose leaf is a variant [...] of an ancient symbol of maleness, is asociated particularly with the feast of St. John, originally a fertility celebration at the summer solstice, and still popularly accepted as the time to seek a lover; gathering clover is an accompaniment to the erotic activity proper of the season” (Danckert *apud* Frenk, 1993, 174). También cfr. Masera, 1995, 189.

⁴³ Las referencias están ordenadas por autor, fecha del texto (si en la bibliografía aparecen más de uno), número del canto y página en que se encuentra. Se omitirá la fecha si sólo hay una referencia bibliográfica.

El trébol, en dicho contexto, remitía al simbolismo de aparentar el amor inocente, es decir, disimular el amor físico (Alzieu, 159)⁴⁴ siendo que las intenciones ocultas eran las contrarias. En otra de sus significaciones, el trébol connota cumplimiento o realización del acto erótico. Un ejemplo posterior (de Lope de Vega) lo observamos en el siguiente fragmento:

Pasado el hebrero loco,
flores para mayo siembra,
que quiere que su esperanza
dé fruto a la primavera.
El trébol para las niñas
pone a un lado de la huerta,
porque la fruta de amor
de las tres hojas aprenda. (Alzieu, 160)

Los judíos españoles, como parte de la cultura hispánica, adaptaron y modificaron los tópicos del cristianismo o de prácticas religiosas ajenas al judaísmo, a sus propias expresiones líricas. Este procedimiento, observó Bénichou (*opud.* Alvar, 1998, XV), es un fenómeno de “descristianización”, aunque no se da de manera sistemática: “lo único que ha sido eliminado es lo que parecía implicar de parte del recitador una adhesión a las creencias o a las devociones cristianas”.

Las diferencias se pueden ver en el siguiente canto cristiano que cita Alvar:

En Sevilla está una ermita
cual dicen de San Simón,
adonde todas las damas
iban a oír misa mayor.
Allá va la mi señora,
sobre todas la mejor
...
A la entrada de la ermita
toda la gente pasmó.
El abad que dice misa
no la puede decir, non,
monacillos que la ayudan
no aciertan responder, non,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴⁴ Es pertinente hacer notar que los textos extraídos de Alzieu y demás autores son poemas recogidos en el Siglo de Oro, es decir, en la época posterior a 1492, sin embargo, se justifica su uso en el sentido de que los símbolos trascienden tiempos y espacios al mantener un significado similar, de tal manera que pueden ser provechosos como muestras del sentido en que se utilizaban y reafirmaban, ya sea en retrospectiva –como en este caso- o en prospectiva. Es importante hacer notar que durante el Siglo de Oro se reutiliza la lírica popular medieval, por lo que los símbolos se continúan actualizando y reafirmando.

por decir, amén, amén,
decían: amor, amor, amor.

El canto judeo-español transformado en que se palpan elementos comunes, pero también claras alteraciones, es el siguiente:

Mañanita, era mañana,⁴⁵
mañanita de oración,
cuando mozas y galanas
iban a la admiración;
entre todas las que iban,
Isabel era la mejor...

A la entrada de la misa,
(a) toda la gente pasmó;
el que asopla a la candela,
la cara se le quemó,
y el que toca la guitarra,
muerto al suelo se cayó. (M.Alvar, 1998, XVI)

Un canto que alude también a la festividad de San Juan con referencia al amor es el siguiente texto que menciona a 'los moros' como parte integral de la cultura, con la perspectiva cristiana:

Mañanita era, mañana, - a tiempo que alboreaba;
grandes fiestas hacen los moros -en la vega de Granada.
Aquel que amores tenía -en tenerlos procuraba. (M.Alvar, 1998, 8, 10)

Algunas de las creencias cristianas, pues, han penetrado en la lírica sefaradí, pero con variaciones que marcan una distancia entre ambas religiones, es decir, que se transforman, en este caso, los elementos simbólicos representativos del cristianismo como la 'ermita', que se convierte en 'mañanita', elemento que no se compromete con ningún ritual religioso y que respeta la rima de la copla. Además, como menciona Asensio, se convierte en una fórmula reiterativa de muchos cantos populares hispánicos.

⁴⁵ La forma inicial de 'Mañanita era de mañana', según Asensio es una "forma inicial de invocación redoblada o reiteración de una palabra significativa en el primer octosílabo. Algunos comienzos como 'Mañanita era, mañana' reemplazan otros muy diferentes del romancero viejo (núms.8, 22, 127 del *Catálogo*). Esta fórmula inicial, la más popularizada, se inspira acaso en una canción alusiva a los baños del amor que nos ha sido conservada por Juan Vásquez:

¡O qué mañanita, mañana,
la mañana de San Juan,
quando la niña y el caballero
ambos se yvan a bañar!" (Asensio, 255)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aún así, hay representaciones líricas como el romance sefaradí: *Gaiferos y el emperador*, (versión de Salónica) que menciona la festividad cristiana de manera directa:

[...] Yo te dí a Juliana –por mujer y por iguale,
tú fuiste chiquitico, –te la dejaste robare,
te la cativaron moros –mañanica de San Juare.[...] (M.Alvar, 1998, 25-26)

Como se observa, la festividad de San Juan implica un peligro para la normatividad social, pues las mujeres están expuestas a las libertades sexuales censuradas por la moral de la época. El mismo romance en otra versión sefaradí (de oriente) la mañana de San Juan aparece de esta forma:

[...] Yo te dí a Juliana –por mujer y por eguale,
como tú huestes cobadro –te la dejates llevare.
Maldición t'echo sobrino, –si no la irás a buscare.
Por los caminos que ias –no topes ni vino ni pane,
no topes dinero en bolsa –para el camino gastare.”
La topó a Juliana –mañana de Sanjiguale,
acogendo rosas y flores –en el saray de su padre.⁴⁶
(M.Alvar, 1998, 25)

Ambas versiones sugieren el rapto de la mujer (Juliana) casada en la fiesta de San Juan. La variación temática está en que en la primera cae la culpa más en el marido (*chiquito*, en el texto, funciona como cobarde) que en los moros o en la misma mujer. En la segunda versión se nota un intento por rescatarla. La actitud del narrador, que es ya la madre o el padre de la muchacha, que a la vez es tío (a) del esposo, es de desconfianza ante el yerno, pues le hace muchas recomendaciones para no distraerse en el camino. Es de hacer notar que al ser encontrada la mujer raptada, la actividad que está desempeñando (‘acogendo rosas y flores’) marca una desviación del significado, pues alude al acto sexual (tema que se ampliará posteriormente).

Los cantos judeo-españoles modificados con respecto a la versión original, que sustituyen, en cierta medida, los valores cristianos por los judaicos, muestran un trasfondo ideológico en el sentido de que los hispano-hebreos asumían la pertenencia e

⁴⁶ A lo largo de este estudio se van a presentar una serie de enlistados que aclaren el significado de ciertas palabras judeo-españolas incluidas en los cantos:

huestes –fuiste
cobadro – cobarde (italianismo)
Sanjiguale –San Juan
saray –palacio (voz árabe)



identidad hispánica pero, al mismo tiempo, conservaban sus principios y valores religiosos. Es decir, que estaban adecuados a la aceptación de un entorno religiosamente plural, sin perder sus características de grupo. Según Manuel Alvar, la adaptación y transformación [eliminación] de los elementos no comprometidos con el cristianismo en los cantos, “implica [la] acomodación definitiva del romance, [la] conversión en materia poética judeo-española de lo que antes -o en su origen- era sólo peninsular.” (M. Alvar, 1998, XVII)

Así como desde la perspectiva religiosa se dan adaptaciones de otros temas para sustituir las menciones cristianas, en la mayoría de los cantos sefardíes se rastrean referencias medievales, ya sea de manera similar o sólo rescatando algunas frases o estribillos que se adaptan a otros motivos, como el baño de la doncella en el río se adapta, en cierta medida, al baño ritual de la novia, una manifestación de paso de un estado del ser a otro, como veremos posteriormente.

Otro ejemplo de asimilación del canto de la lírica popular hispánica cristiana a la lírica sefardí que también menciona la fiesta de San Juan es el siguiente:

Yo me levantara, madre,
mañanica de San Juan;
vide estar una doncella
ribericas de la mar,
sola lava y sola tuerce
sola tiende en un rosal;
mientras los paños enjugan
dice la niña un cantar:
“¿Do los mis amores, do los,
dónde los iré a buscar?”
Mar abajo, mar arriba,
diciendo iba un cantar,
peine de oro en las sus manos
y sus cabellos peinar:
“¿Dígame tú, el marinero,
que Dios te guarde mal,
si los viste a mis amores,
si los viste allá pasar?”⁴⁷ (Morales, 85)

⁴⁷ Este texto es una variante o sincretismo del romance del *Conde Arnaldos*, recuperado por los judíos de Marruecos: Oran, Tetuán. La siguiente presentación es una versión del romance mencionado del siglo XV (simultánea a la salida de los judíos de la Península), y otra, posterior, que adquiere diferentes rasgos producidos por la tradición oral:

Hacia el Siglo XV (Anónimo)

¡Quién hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar,
la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano
la caza iba a cazar,
vió venir una galera
que a tierra quiere llegar.
Las velas traía de seda,
la jarcia de un cendal,
tal respuesta le fue a dar:

-Por Dios te ruego, marinero
digasme ora ese cantar. -
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fué a dar:
-Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

marinero que la manda
diciendo viene un cantar
que la mar facia en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo
arriba los hace andar,
las aves que andan volando
nel mástel las faz posar.
Allí fabló el conde Arnaldos
bien oiréis lo que dirá:
-Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

(Antología -sin referencia de editor-: *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, 63)

Desde la perspectiva sefaradí:

¡Quién tuviera tal fortuna –sobre ahuas de la mar,
como el infante Fernando, –mañanita de San Juan,
que ganó siete castios –a huelta de una ciudad!
Ganara ciudad de Roma, –la flor de la quistiandad;
con los contentos del juego –saliérasé a pasear.
Oyó cantar a su halcón, –a su halcón oyó cantar:
-“Si mi halcón no senó anoche, –ni hoy le han dado de almolsar,
si Dios me deja vivir, –y a la mañana yegar,
pechuguita de una ganza –yo le daré de almolsar.”
Subiérasé a su castio, –y acostóse en su rosál;
vido venir un navio –sobre ahuas de la mar:
las velas trae de oro, –las cuerdas de oro torsal.
y el mástil del navio –era de un fino nogal.
Marineros que le guian –diseando van un cantar:
-“Galera, la mi galera, –Dios te me guarde del mal,
de los terminós del mundo, –de aires malos del mar,
de la punta de Carnero, –del estrecho de Gibraltar,
de navios de don Carlos, –que son fuertes de pasar.”
-“Por tu vida, el marinero, –tú volvas ese cantar.”
-“Quien mi cantar quiere oír, –a mi galera ha de entrar.”
Al son de los dulces cantos, –el conde dormido se ha.
Cuando le vieron dormir, –empesaron a ferrar,
al son de los fuertes fierros, –el conde recordado ha.
-“¿Quién es ése u cuál es ése, –que a mí quiere hazer mal?”
-“Hijo soy del rey de Francia, –nieto del de Portogal,
siete años hasian, siete, –que por tí ando por mar.”
Arsó las velas el navio, –y volviéronsé a su ciudad (M.Alvar, 1998, 145, 135)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como se observa entre las tres versiones, todas con una anécdota secuencial y con presencia de diálogos, el eje conductor, más que la tierra, es el ‘canto’, que posee poderes seductores y dadores de buena

Pero volviendo a los cantos judeo-españoles con referencia al simbolismo de la tierra, vemos que dentro de ésta se abarca el campo o la huerta como marco de encuentro entre el hombre y la mujer:

Entre las guertas paseando
Entre'l yasmin
Vide una ija muy ermoza
Enfrente de mí⁴⁸ (Koen Sarano, 57) (Turquía, Bulgaria)

El campo es el espacio abierto para que la mujer se muestre y haga contacto con el hombre, es el lugar ideal para el enamoramiento y la relación sexual, es por eso que adquiere una connotación erótica.

Una tadre freskita de Mayo
Al kampo salí a pasear (Koen-Sarano, 151)

El mes de mayo era el mes de la festividad *La Maya*⁴⁹, de la exhuberancia de la naturaleza y, por lo tanto, de nuevo se ve la influencia del entorno 'pagano', mostrando a la primavera como el tiempo adecuado para el amor:

fortuna. En los tres se percibe un ambiente marítimo y los tres mencionan, en sus primeros versos 'la mañana de San Juan'. Sin embargo, hay más diferencias que similitudes, empezando por la sencillez o complicación formal y temática de cada uno: en la versión anónima del siglo XV, es el marinero quien dice el cantar; en la versión de Marruecos, es el conde de la galera, mientras en la versión de Morales, la doncella es la que se asemeja a una sirena cuyo canto es fascinante. Es importante hacer notar el tono que adquiere cada versión presentada: por un lado, el romance del siglo XV sugiere un ambiente mágico, en el que la voz del navegante y su canto hace ubicarnos en una dimensión fantástica. En el romance de Marruecos, se nota una necesidad de exaltar a los reyes y a los heraldos mostrando sus hazañas y su nobleza. Sin embargo, el de Morales, resalta por su inocencia y sencillez: la temática de la búsqueda del amor es lo que tiene mayor peso.

Según Reckert, el encanto del romance del *Conde Arnaldos* es, en gran medida, debido a la supresión de una segunda parte pedestre que explica el misterio de la galera de velas de seda que se acerca a la playa en la mañana de San Juan para atraer al conde a bordo. (Reckert, 99)

⁴⁸ Los cantos que utilizo a lo largo de este estudio pertenecen a distintas épocas que fluctúan entre la Baja Edad Media y nuestros días. Aunque es inmensamente grande el margen temporal, es indiscutible que la referencia original surge de los cantos medievales. Difícil es ubicar tiempos y espacios de origen en la lírica judeo-española debido a su carácter oral. Sin embargo, se hará lo posible por marcar las referencias explícitas y los elementos textuales que las ubique. Es interesante observar la permanencia del símbolo en los cantos a lo largo de la historia, pues se mantiene, en algunos casos, el lazo de origen. En este caso, el canto se puede suponer (por la lengua y la poca formalidad en los versos, causada por la contaminación dada por la transmisión oral) que pertenece a las comunidades de la diáspora, sin embargo, el mismo simbolismo de la 'huerta' se repite. Los cantos de Koen-Sarano, de Jogoda, de Castel y algunos de Dias-Mas y Alvar, en su mayoría, se insertan dentro de una temporalidad más cercana a nuestro tiempo que apegados a la Edad Media. Actuales o no, peninsulares o diaspóricos el interés por recopilar la lírica judeo-española se empieza a fomentar hasta el siglo XIX y XX.

⁴⁹ "Hay numerosos testimonios --completos o no-- de la costumbre de cantar mayas, serie de coplas o seguidillas que durante la noche del 30 de abril se entonaban haciendo la descripción física de la mujer"

Las fiestas de Mayo, antiquísimas y todavía vivas, supervivencias de las fiestas florales de Venus, han estado siempre unidas al canto. (Sánchez Romeralo, 82)

Según Covarrubias, en su *Tesoro*, describe a las fiestas de mayo: “es una manera de representación que hazen los muchachos y las donzellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio; y está tomado de la antigüedad...” (*apud*. Sánchez Romeralo, 82) Varios son los cantos que sobrevivieron en el espacio y el tiempo referentes al mes de mayo. Así, vemos un fragmento del anónimo *Baile de la Maya* del que se toma una estrofa que permanece entre los judeo-españoles:

Esta mayo se lleva la flor,
que las otras no.

Entra mayo y sale abril;
¡Cuán garridico le vi venir! (Sánchez Romeralo, 83)

En la asimilación sefaradí, hay varias versiones de romances que utilizan los últimos dos versos para dar inicio al texto. En cierta medida, se convierten en fórmula estilística inicial que da entrada a diferentes historias:

Entrar quiere el mes de mayo, -salir quiere el mes d´abril,
cuando el trigo está en grano -y las flores quieren salir, [...]
(M.Alvar,1981,143,134) (Balcanes)

Entrar quiere el mes de Mayo -y el de abril antes de un día,
cuando las rosas y flores -muestran sus alegrías, [...]
(M.Alvar,1981,104,102) (Tánger)

Como se dijo, los cantos populares hispánicos se adaptaron a las costumbres y rituales judíos; así, los símbolos experimentaron una alteración al desviarse la atención hacia otro motivo: misma idea pero diferente sentido. Me refiero, por ejemplo, a los textos en los que la voz crónica se convierte en parte del ritual de boda, como se observa en:

Entre el mes y salga el año,
entre el año y salga el mes,
¡cómo la novia hermosa es! (M.Alvar,1981,182,157)
(Tetuán)

(M.Alvar, 1971, 157) Al respecto de cantos con aglutinamiento de elementos femeninos, cfr. *infra*. Cap.II sobre ‘Atributos de mujer’

Varias son las referencias hispánicas que reinciden en el mismo verso: 'Entra mayo y sale abril' o referentes a estos meses del año.⁵⁰ En casi todos se hace referencia al amor, tal como lo describe Rodrigo Caro (*apud.* Sánchez Romeralo, 83):

Júntanse las muchachas en un barrio o calle y de entre sí eligen a la más hermosa y agraciada para que sea la Maya, aderezándola con ricos vestidos y tocados, coronándola con flores o con piezas de oro y plata como reina, ponéle un vaso de agua de olor en la mano, súbena en un tálamo o tronco, donde se sienta con mucha gracia y majestad, fingiendo la chicuela mucha mesura; las demás le acompañan, sirven y obedecen como a reina, entreteniéndola con cantares y bailes y suélenla llevar al corro. A los que pasan por donde la Maya está piden para hacer rica a la Maya...

Un *incipit*⁵¹ sefaradí nos habla de la flor en relación a la novia: 'Esta novia levava la flor' (Frenk, 2003, Otras fuentes, 943), que puede aludir a las fiestas de Mayo y que corresponde a 'Esta novia se lleva la flor,/ que las otras no'.

Así, tanto la huerta, como el campo, el valle, los granos y las flores⁵² son manifestaciones de la festividad de Mayo que tiene la característica de estar en un ámbito abierto y libre que propicia las declaraciones de amor, tal cual trasciende hasta un canto diaspórico:

Un día que estábamos,
en la huerta sentados,
Le dixé yo: "Por ti mi flor,
me muero de amor".⁵³ (Neumann, 27) (Portugal)

Con un tono más solemne, un pasaje bíblico muestra a la 'huerta' como *locus amoenus*, es decir, con la misma función de encuentro entre los amantes:

[1] He venido a mi huerto, oh hermana mía, esposa mía: He recogido mi mirra con mis especias. He comido mi panal con mi miel. He bebido mi vino con mi leche. Comed, amigos. Bebed, sí, bebed en abundancia, mis bien amados.
(Cantar de los cantares, 5)

⁵⁰ cfr. Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVII) Capítulo 5 Textos 1267 al 1274.

⁵¹ Desde el siglo XVI, los sefaradíes componían himnos en hebreo para adaptarlo a la música popular. En muchos casos, el primer verso era tomado de la lírica hispánica que ya conocían. Estos primeros versos (uno o dos versos) se llaman 'incipits'.

⁵² Es importante hacer notar la presencia de varios símbolos dentro de un mismo canto, así, las flores, que en algunos cantos también se encuentran dentro del mismo campo semántico de la tierra, se tratarán en su apartado correspondiente

⁵³ El 'morir de amor' es un tópico surgido de la poesía culta y que la tradición popular asimiló dentro de sus temas líricos, tanto en voz femenina como masculina. (cfr. Masera *Medievalia* "Fue a la ciudad mi morena...", 51) La identificación de la mujer con la flor es un tema que se ampliará más adelante.

Según Reckert (2001, 198) existe una relación entre el Cantar de los cantares y la festividad de San Juan, en cuyos textos se siguen las referencias simbólicas que aluden al erotismo. Asimismo, la presencia de dualidades sugiere la confluencia de ‘opuestos’ que sustituyen simbólicamente los elementos masculinos y femeninos. Así, la mirra y las especias, el panal y la miel o el vino y la leche funcionan como símbolos eróticos que se corresponden.⁵⁴ La mirra, la miel y la leche connotan a la mujer, mientras que sus parejas, a lo masculino: mientras que la mirra está relacionada con la mujer por su aroma agradable, la leche y la miel se relacionan con la tierra, por excelencia, femenina.⁵⁵ Además, como veremos más adelante, hay una carga erótica en el comer y el beber.

Es común que la ubicación de la huerta como espacio donde se genera la acción, funcione en el canto como introducción de la trama, tal y como lo vemos en el siguiente texto sefaradí:

En medio de aquella huerta,
una fuente de agua clara;
mujer que de esa agua bebe
luego se queda preñada. (*Catálogo apud. M.Alvar, 1971, 290*)

Tanto la huerta como el agua están asociadas con la mujer, y se confirma con el desenlace de la estrofa: ‘luego se queda preñada’, en que la fertilidad y la reproducción toman un papel muy importante, pues el acto de ingerir el agua implica la fecundidad. La ‘parida’ y ‘el parido’ son un tema recurrente en la lírica sefaradí, pero se inserta en los rituales del ciclo de vida, es decir, con relación indirecta con respecto a la ‘naturaleza’, pues la connotación religiosa-cultural lleva más peso: el *hortus conclusus* es un espacio privado, como el jardín del Eden o el Paraíso.

Otro canto de la lírica popular hispánica medieval reflejado en el canto judeo-español es el siguiente, en donde queda plasmado en una supervivencia sefaradí:

En la huerta nace la rosa:
quíerome ir allá

⁵⁴ Este mismo tratamiento lo veremos más adelante para marcar las correspondencias con otros cantos de la lírica hispánica popular. Asimismo, se utilizará al analizar el simbolismo del agua.

⁵⁵ Aunque en otra de sus significaciones, más erótica esta vez, la leche se relaciona con el semen, (cfr. *infra*, 148) es decir con connotación masculina. Asimismo, el vino puede identificarse también con la mujer. Como vemos, los símbolos juegan un papel polivalente, ambiguo y flexible.

por mirar al ruiseñor⁵⁶
cómo cantabá. (Cejador, *apud.* M.Alvar, 1971, 226)

El siguiente fragmento nos muestra, de nuevo, la huerta como la ubicación donde se va a desarrollar la historia, es un preámbulo que va a enmarcar la acción de los enamorados:

En mis huertas crecen flores – y en los sacsís graveínas,
se apean damas y doncellas -a ver esta maravilla.
Por allí pasó un caballero, - cargado de oro y perlería [...] ⁵⁷
(M.Alvar, 1998, 97a, 94)

De nuevo la sugerencia erótica se nota al contraponer *huerta* con *sacsís* y *flores* con *graveínas*, marcando el elemento femenino con el masculino respectivamente, tal cual se observa en el siguiente ejemplo castellano:

Esposo y esposa
son clavel y rosa. (Frenk, 2003, 1408, 938)

Danckert también corrobora la analogía entre el campo y la mujer: “tengamos en cuenta que el valle es un símbolo femenino”(*apud.* Frenk, 1993, 171). De la misma manera Reckert menciona el ámbito propicio para la seducción y atracción amorosa en la lírica popular hispánica:

Flores, hierbas, bosques, vergeles y agua son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones cróticas inherentes que pueden tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaeda o un cañaveral junto al río son todos en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso. El reconocimiento de este contexto extrínseco literal servirá con frecuencia para darnos la llave con que abrir micropoemas tan enigmáticos a primera vista. (Reckert, 138)

El canto siguiente muestra en voz neutra la anécdota del posible encuentro, en la que la mujer o el hombre ya está en la huerta en espera del amado. De acuerdo a los tópicos manejados en otros cantos, se puede intuir que la mujer es quien espera a su amante y el hombre va hacia ella, tal cual aparece en el texto del Cantar de los cantares:

⁵⁶ El ruiseñor, como lo veremos en el tópico de las ‘aves’, representa simbólicamente la presencia masculina. En el canto, la muchacha quiere ir a la huerta a ver a su amante.

⁵⁷ *sacsís* –maceta de flores (voz turca)
graveínas –clavellinas, claveles

Debaxo del verde alamillo
mi dulce amor se durmió.
¡Ay, mi Dios, y quién llegará
y le preguntara
qué sueño soñó!⁵⁸ (Frenk, 1987, 2307, 1100)

Por otro lado, dentro del simbolismo del campo, el color verde está presente en muchos de los cantos, incluyendo los medievales (no en balde a San Juan le decían *el Verde*). Es claro que remite, antes que nada, a la perspectiva vegetal, es decir, a la evocación de plantas y flores. “Verde es el color del reino vegetal que se reafirma con esas aguas regeneradoras y lustrales [...], verde es el despertar de las aguas primordiales, verde es el despertar de la vida” (Chevalier, s.v. ‘Verde’). También el verde, en los arquetipos ‘universales’, es el color de la esperanza y de la fuerza. Es el color de la inmortalidad que está simbolizada por los ramos verdes.

En la connotación de la lírica hispánica medieval se observa el mismo campo semántico simbólico de la vida, el verde, el amor, el agua, la sexualidad, la mujer y la regeneración o fertilidad:

Y los dos amados
ydos se son anbos
so los verdes prados,
so la minbreta (Frenk, 2003, 5B, 50)⁵⁹

En los cantos sefaradíes, el verde se presenta también con ese significado:

La muchacha:
Oh, qué campos verdes,
Campos de olivas.
Onde mi madre Gracia,
Lavava y expandía. (Neumann, 39)

Los huertos o los olivares, desde la lírica medieval, aluden a los árboles de amor, como nos dice Frenk: “El olivo es el principal árbol de amor de la vieja lírica popular española, como el tilo en Alemania. El olivo y el huerto de olivos –olivar tenía ambos sentidos- era un lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma” (1993, 165).

⁵⁸ Un canto análogo se estudiará a continuación: ‘Debajo del limón’, en el que la connotación sexual está implícita. Asimismo, el sueño junto al árbol o el agua se tratará más adelante.

⁵⁹ Según Masera, una costumbre muy común reflejada en la lírica popular era que los amantes elaboraban su cama con hierbas y pasto (1995, 186)

Tanto los olivares como la huerta, funcionan al mismo nivel de significación, es decir, como el sitio ideal de los amantes. La aceituna, por su parte, se identifica simbólicamente con la mujer (tal como es el limón y, en general, todos los frutos, ya que aluden a sus pechos.⁶⁰)

Más allá del olivar como lugar de encuentro con el amante, los siguientes cantos ya aluden al erotismo picaresco y sensual. Una canción gallego-portuguesa corrobora este tono:

Oliveira nam ten foha:
o pavao la levou toda (Frenk, 1987, 506)

La sugerencia erótica radica en que el pavorreal (símbolo masculino) se ha comido las hojas de un olivo (femenino).⁶¹ Frenk (“Símbolos naturales...”, 181) menciona que “el pavorreal que se lleva las hojas del olivo: se trata de la posesión de la mujer amada por el hombre.” El acto de comer sugiere el acto sexual como veremos más adelante⁶².

Otro ejemplo que muestra claramente el carácter erótico del olivo es el siguiente que, probablemente, derive de algún chiste popular:

⁶⁰ Según Reckert, “el simbolismo sexual de los frutos es universal; los limones, de Camoes a Lorca y de la poesía tradicional griega a los judíos de magrebiés, son una metáfora común para los pechos.” (Reckert, 193) Aunque pueden estar relacionados a una connotación masculina como el mismo olivo y su fruto que funcionan “como metáforas de los órganos genitales masculinos” (Reckert, 140)

⁶¹ Los pájaros son otro de los tópicos que se tratarán más adelante, tanto el pavorreal como la perdiz son utilizados como imágenes equivalentes en la lírica antigua. “According to Rowland, ‘for centuries the partridge not only continued to be the symbol of incontinent lust but had further bad habits assigned to it’. This bird was associated with the Afrodite cult. It is also associated with threshing dances. Its features are lasciviousness, cunning, and betrayal of its own kind. This description also fits the peacock. However, the only feature remarked upon in traditional lyrics is that partridge and peacock are associated with love. (Masera, 1995, 247-8) Margit Frenk, (“Símbolos naturales ...”, 1993, 179) a su vez, se refiere también al pavorreal como “otra ave que personifica la frustración: Boces daba la pava, /i en aquel monte/ el pavón era nuevo/ i no la responde (2003, 505, 363)” La supervivencia en un canto sefaradí de esta copla está en el siguiente estribillo:

*La pava, la pava, por aquel monte.
El pavón es rojo, bien le responde.
Se toman mano con mano, ya se van a pasear,
Debajo de un rosal verde solombra de toronjal.
Todo mos sea el buen simán,
Dio mos cumpla la alegría.
Alegrarme yo con vos.
Más alegrarme yo con vos. (M. Alvar, 1998, 161, 147) (Oriente)*

simán- señal, signo, augurio, destino

⁶² El acto de comer con connotación netamente sexual se observa en *La Celestina* (336): “El que quiere comer el ave, quita primero las plumas”, en que se compara el coito con la comida. También cfr. Masera (*Acta poética*, 1999, 20)

Debajo de un olivo fructuoso
por do se van mil vides retorciendo,
con gran lujuria vide estar hodiendo
a una dama un galán furioso.

Ella los pies al cielo luminoso
tiene, con que en los lomos le va hiriendo,
y con dulces meneos va haciendo
se encienda más el fuego lujurioso.

Y al derramar la esperma y regucijo,
dijo el galán: “Mi vida, pues acabo,
sí puedes, di aceituna”, y quedó mudo.

Ella, que sin compás menea el rabo,
¿Acei..., acci..., acci..., aceite” dijo,
que decir “Aceituna” nunca pudo. (Alzieu, 21)

El vergel verde provoca el goce del enamorado, y así lo muestra la emotividad del muchacho en el siguiente texto sefaradí:

O es esto un verdjel verde
Ke arrelumbra mi korasón (Koen-Sarano, 103)

Como se observa, el canto anterior no tiene especificada la voz que canta, es decir, puede ser tanto el punto de vista de un hombre como de una mujer, mostrando la connotación erótica que implica el *locus amoenus*; sin embargo, el contexto hace suponer que es un hombre, pues el ‘campo verde’ tiene la connotación femenina, tal cual la tierra o el vergel.

Por el valverde,
por el valverde losano,
la novia vente a mi lado.
La hija de la madre honrada
era la jura que le juraba. (M.Alvar, 1998, 199, 163) (Tetuán)

Directamente relacionado con este canto, la lírica popular castellana nos brinda este texto en el que la correspondencia se palpa en el primer verso de ambos textos:

Por el val verdico, moças,
vamos a coger rosas. (Frenk, 2003, 1242, 844)

Según la simbología ‘universal’: “[e]n las tradiciones relativas a las divinidades del amor aparece también la misma complementariedad entre el verde y el rojo” (Chevalier, s.v. ‘Verde’):

Espera, señor –que me estoy empolando,
poniéndome lo verde –y lo colorado.
(M.Alvar, 1998, 200, 163) (Tetuán)

Morales menciona las diferentes festividades en donde se alude al verde como un motivo que señala las celebraciones de mayo en Galicia: “[I]a figura de El Verde definitivamente se relaciona con la costumbre de enramar puertas y ventanas de la mujer pretendida el día de Mayo o de San Juan, los barcos enramados, la antigua costumbre de las mozas de llevar cintas verdes que les regalaban a los novios o regalar ellas cintas verdes a los mozos [...]” (Morales, 265) La costumbre de enramar puertas y ventanas continuó en los cantos sefaradíes:⁶³

Ay, m’he levantado un lunes
y un lunes por la mañana,
vi mi puerta ramada
con flores y yerbabuena (M.Alvar, 1971, 17d, 246)
(Larache)

Tanto en los cantos sefaradíes como en los de la lírica popular hispánica la mención del ‘verde’ está, sobre todo, en el vestido, es decir, como rasgo simbólico en el atuendo de la mujer:

“Morenica me llama...
Eya si viste di verde
i di amariyu,
ke así dizi la pera
con el bimbriyu⁶⁴

Eya si visti di viridi

⁶³ Aunque Alvar menciona que “la enramada [...] no es costumbre judía. En Marruecos, se ponía un farol en la casa y, todavía, en las paredes exteriores se pintan signos eróticos (manos, flechas, corazones) y palabras de buen auspicio. Sin embargo, la poesía tradicional sefaradí conserva algunos recuerdos de estos adornos: “hallé mi puerta ramada/ de rosas y nuevo amor” (*Catálogo*, num.78). Por el contrario [continúa Alvar] ‘en casi todas las provincias españolas, con especialidad en las extremeñas y andaluzas, acostumbrábase vestir de ramas y frutos las ventanas de las doncellas de las mañanas de santos apóstoles’. (Casas Gaspar *apud*. M.Alvar, 1971, 246-7)

⁶⁴ Este es otro ejemplo en que en los cantos líricos populares hispánicos relacionados con la naturaleza, se juntan símbolos femeninos con masculinos para reflejar el carácter erótico, por ejemplo, la rosa (femenino) con el viento (masculino); las cañas y los juncos o, como en éste caso, la pera con el membrillo, la primera relacionada con la mujer y el segundo (membrillo) con el hombre. cfr. *infra* p.150

i de zurzuli,
ke así dize la pera
kon el shufteli.

Eya si visti di verdi
i de otu kolor,
ke así dizi la roza
kon el ambimbroy.⁶⁵ (Frenk, 1987, 1883, 911)

El verde implica una señal de amor, es decir, disponibilidad de la mujer ante el enamorado, ya que está relacionado, como se dijo, con el acto erótico, tal cual se observa en el siguiente canto castellano:

Vistete de berde,
qu'es linda color,
como el papagaíto
del rrei mi señor. (Frenk, 1987, 1884, 911)

El color verde, en este caso, implica tanto al hombre como a la mujer, en el sentido de que ambos están listos para el amor, el vestido, por un lado, como el 'papagaíto', por el lado masculino, lo demuestra:

Vestime de verde
que es buena color,
como el papagayo
del rey mi señor;
por hermosura,
como hace la pera
cuando madura. (*Vocabulario de Correas, apud Cejador, I,*
p.285, num.1085 *apud M.Alvar, 1971, 256*)

O esta otra versión, relacionada con la anterior, del *Corpus* de Frenk:

Vestime de verde
por hermosura,
como haze la pera
cuando madura (Frenk, 1987, 1883, 911)

Esta última serie de cantos están mezclados y confundidos, sin embargo, la analogía entre el proceso de maduración tanto del fruto como de la mujer lleva a pensar en la

⁶⁵ *himbriyu* - membrillo
zurzuli (zurzuvi) -multicolor
sheftilli, shiftilli (shufteli) - durazno

connotación erótica, pues al madurar, tanto una como la otra, están preparadas para ser ‘consumidas’, es decir, la fruta para comerse y la mujer para el acto sexual. La pera, fruto verdoso, funciona tal como lo hace la aceituna o el limón o como la verdura de la tierra, es decir, como elemento polivalente en que sus connotaciones pueden ser masculinas, pero más frecuentemente femeninas. En ambos casos, en la lírica hispánica popular, tiene connotación erótica, como se verá posteriormente.⁶⁶ El color del vestido es una señal de la disponibilidad de la mujer, tal como la pera ya está lista para comerse cuando está madura.⁶⁷

Hay otras correspondencias del color verde con una canción judeo-española ya mencionada pero transformada, en esta versión, para canción de boda:

Vestido de verde, -y de alteli.
Qu’ansí dise la novia, -con el chelibí.
Escalerica le hizo, -d’oro y de marfil.
Para que suba el novio, -a dar quiduxin.⁶⁸

⁶⁶ Es pertinente hacer notar que los símbolos no funcionan de manera unívoca, es decir, a veces adquieren diferentes significados que se adivinan de acuerdo al contexto, es decir, que un mismo elemento tiene diferente sentido de acuerdo a cómo se utilice. La pera, por ejemplo, en este caso, funciona como símbolo femenino, pero en el siguiente texto es masculino:

-Que no me desnudéis,
amores de mi vida,
que no me desnudéis,
que yo me iré en camisa.

-Entrastes, mi señora,
en el huerto ajeno,
cogiste tres pericas
del peral del medio:
dejáredes la prenda
de amor verdadero.

-Que no me desnudéis,
que yo me iré en camisa. (Juan Vázquez, *apud*. Frenk, 1997, 75, 79)

Era común, en la lírica antigua, que el número tres simbolizaba los genitales masculinos, en este sentido, el canto muestra ‘tres pericas’ del ‘peral del medio’, que pertenecen al hombre y que la mujer ‘coge’. El sentido erótico, desde la perspectiva masculina, de lo ‘medio’ se puede observar, además, en Alzieu, *et al.*, 138, 283, o en Reckert en tanto muestra a la pera con connotación masculina, por un lado, y femenina, por el otro (111); Tanto la significación del número tres como el de ‘la prenda’ se verán posteriormente.

⁶⁷ El siguiente canto sugiere que el verde implica la virginidad, suposición que deducimos por la mención de los siguientes versos, pues menciona el agua clara en contraste con el agua turbia, connotación que refleja la consumación del acto sexual (como se verá):

Caballo en que cabalgaba,
muerto al suelo se vinía;
yerba verde en que pisara,
seca se la volvería;
agua clara que bebiera,
turbia se la volvería. (M. Alvar, 1971, XVIIId, 246) (Larache)

⁶⁸ *alteli- granate*

Para que suba el novio, -a dar quiduxin.⁶⁸
(M.Alvar, 1998, 161 [bis]a, 147-148)

Es relevante la connotación del color verde, que, aunque adquiere un valor oficial y reconocido al instalarse entre los cantos de boda, al fin y al cabo funciona para el mismo propósito, es decir, para seducir al novio o al amado.

El color verde, según menciona Frenk, en algunos refranes, está relacionado con “connotaciones positivas: ‘La que se viste de verde en su hermosura se atreve’, ‘Quien se viste de verde a su rostro se atreve’, ‘Yo me era negre, y vistiéronme de verde’ (1987, 1360, 911) ó en Alvar, ‘quien con lo verde se atreve, mucha hermosura tiene’”.

En el siguiente texto, sin embargo, el verde implica una decepción para la mujer, pues la señal está dada y el novio no reacciona, es decir, no reconoce la provocación sexual:

Dicen que lo verde
no vale nada,
y este nuestro novio
lo trae por gala. (Canc. rit. pp54-55 num.23 *apud*
M.Alvar, 1971, 255)

Flores y frutos.

Las flores, como uno de los productos de la tierra, también implican variaciones ya que pueden ser: rosas, jazmines, claveles, etc., cada una de ellas connotando una significación distinta, un simbolismo propio.⁶⁹ En la lírica hispánica popular, sin embargo, generalmente las flores y las frutas remiten a un significado erótico, pues están íntimamente relacionadas al campo, cuya connotación es casi siempre femenina. Las

⁶⁸ *alteli-* granate
chelibi- señor
quiduxin- bendiciones religiosas

⁶⁹ Sin embargo, en general, la flor “es símbolo de principio pasivo. [...] La flor es símbolo del amor y de la armonía que caracterizan a la naturaleza primordial; se identifica con el simbolismo de la infancia y en cierto modo con el estado edénico” (Chevalier, s.v. ‘Flor’) La flor en su estructura está constituida por dos partes: “la flor en su esencia; la flor en su forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. [...] Por su forma, la flor es una imagen de “centro” y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma (Cirlot, s.v. ‘Flor’) Según su color se precisa su significación: “el carácter solar se refuerza en las flores anaranjadas y amarillas; el rojo tiene simbolismo sanguíneo, se relaciona con la vida animal y la pasión; el azul tiene el simbolismo de la “irrealidad soñadora”(Chevalier, s.v. ‘Flor’) o, según Cirlot, del imposible.

flores, en la mayoría de los cantos se identifican con la mujer tal cual se ve en este canto popular con estilo cortesano:

Una dama me diera una flor,
tómela y sembréla en mi corazón:
d'ella me salieran mil ramos de amor. (Frenk, 2003, 55, 82)

La actividad de cortar flores es común en la lírica tradicional y la efectúan tanto hombres como mujeres. En el primer caso, el hombre -que acude a los dominios femeninos- va en busca de su amada: el cortar flores sugiere, en este caso, la desfloración de la mujer. En otro sentido, desde la perspectiva femenina connotan la disposición de la mujer, como se verá más adelante. Igualmente la acción de coger frutos, implica la pérdida de la virginidad.

“Las rosas coger”: otro símbolo antiquísimo y universal que, convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncella (o la doncella misma); el hombre la ‘corta’ (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente la muchacha corta flores para darle a su amigo. (Frenk, 1984,70)

El símbolo de la rosa identificada con la mujer se percibe, tanto en la lírica popular hispánica como en los cantos sefaradíes:

Tu sos una roza
Tu sos una flor
Kresida en la frescura
Onde el sol no dyo
Oy, le le le... (Jagoda, 47) (Sarajevo)

Así como la rosa remite a la mujer, de la misma manera el sol refiere al hombre, es decir, funciona como símbolo opuesto pero complementario. El significado sugerente que extraemos del canto es que la niña (la rosa) crecida en la frescura, es virgen y que el sol (muchacho) no ha podido acceder a ella. El sol, como símbolo masculino está claro en el siguiente canto castellano, en el que se nota un tono pícaro y erótico:

Mucho pica el sol:
más pica el amor.

Mucho pica el sol
con flechas de fuego:
más pica el amor,
que hiere más rezio.

Mucho pica el sol:
más pica el amor. (Frenk, 2003, 41, 73)

Un *incipit* sefaradí recuerda otro canto castellano que alude a la rosa como símbolo femenino: 'Florida estaba la roza' corresponde a 'Florida estaba la rosa,/ que el viento volvía la folla.'(Frenk, 2003, 1259, 857) Como se verá posteriormente, tanto el sol como el viento connota la presencia masculina.

De nuevo, en el siguiente canto, con connotación erótica, el mes de mayo corresponde al amor y, con él, al florecimiento de la mujer: "La primavera hace florecer los amores a la par que las plantas"(Frenk, 1984, 69):

La roza enflorese
En el mes de Mayo (Koen-Sarrano, 96) (Oriente)

La "cara de rosa" o "cara de luna", un tópico que se presenta comúnmente en la tradición hispánica de tipo popular, identifica a la mujer por su cara:

Echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,
caballero. (Frenk, 1987, 1280b, 611)

Bajo el mismo tópico, el canto judeo-español:

-“Y abrismé cara de rosa, -y abrismé la puerta,
que de siempre fuites mía -cuanti más ahora.”
Ya bajó cara de rosa, -abriórlé la puerta,
tocosé mano con mano y yevolé a la huerta.
Debajo de un rosal verde -pusiera la mesa;
ya comieron ya bebieron, -dormidos se quedan. [...]
(M.Alvar, 1998, 90, 88)(Alcazarquivir)

La expresión 'cara de rosa' generalmente es utilizada más como símbolo de doncellerz que como la coloración de las mejillas, aunque éste aspecto era parte de los requisitos para la belleza ideal de entonces⁷⁰:

[...] las imágenes tomadas de la naturaleza suelen ser mucho más que un elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico, quizás inconsciente, que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad. (Frenk, 1984, 68)

⁷⁰ Martín López (116) menciona que "El contraste entre el rojo y el blanco que matiza la belleza del rostro es síntoma, pues, de frescura, es decir, de salud, de lozanía. Puede suponerse que si la mujer no tenía de manera natural ese sutil rubor, podía enderezar su apariencia por medio del maquillaje."

La puerta es símbolo de acceso, de penetración: el muchacho solicita a la muchacha (cara de rosa) que le abra, es decir, que consienta la relación amorosa. Al hacerlo (tocóse mano con mano) se encaminan al lugar ideal para el acto sexual, es decir, la huerta, debajo del 'rosal verde' (símbolo femenino) en donde disfrutaban de los placeres terrenales.⁷¹ El siguiente canto aglomera varios símbolos hispánicos: la puerta, la primavera y el morir de amor:

La puerta de mi querida
ya se abrió
de lágrimas ya se hinchó
como la primavera que así salió.
La bella niña que amo yo.
que yo por ti
me muero yo.

Hermosa sos en cantidad
mi querida,
a ti deseo alcanzar,
si yo a ti no alcancí,
mi querida.
Mí vida te vo empresentar,
que yo por ti
me muero yo.⁷² (Samelson, 212)

Otro texto de la lírica popular hispánica en que la flor toma el lugar de la mujer que, a su vez, implica la época del florecimiento de la vegetación –el mes de mayo–, remite directamente a nuestros cantos es:

⁷¹ La puerta contiene diferentes significados simbólicos: ya dijimos que enramar las puertas el día antes de la festividad de San Juan es un símbolo sexual en el que el muchacho le deja a la mujer hermosa, en la puerta de su casa, un ramo de flores en señal de atracción:

Si queréis que os enrame la puerta,
vida mía de mi corazón,
si queréis que os enrame la puerta,
vuestros amores míos son. (Frenk, 2003, 1248, 847)

Además, el erotismo en el símbolo de la puerta en la lírica tradicional hispánica se maneja en el sentido de que la casa se análoga al cuerpo de la mujer y la puerta es el acceso para la relación sexual. Permitir la entrada implica acceder al acto erótico.

De la misma manera, el tomar las manos no muestra un acto inocente, sino que uno de los amantes guía al otro hacia la cama donde van a ejercer su sexualidad. Masera menciona un cantar donde éste mismo motivo se amplía:

Tomáralo de la mano
y en el lecho lo ha metido (Menéndez Pidal, *apud* Masera, 1995, 186)

⁷² *vo empresentar* –voy a presentar

Esta flor de mayo
¿quién la cogera? (Frenk, 1987, 1273, 607)

En el texto bíblico, por otro lado, se observa la rosa también de ésta manera:

Soy una rosa de Sarón (*Sharón*), una azucena de los valles. [2] Como la azucena entre los espinos, así es mi amada entre las doncellas. [3] Como un manzano entre los árboles del bosque, así es mi amado entre los jóvenes. Bajo su sombra me deleitaba sentada, y su fruto era dulce a mi paladar.[...] (Cantar de los cantares, 2)

La rosa se resalta de entre las otras flores, denota un centro, el discernimiento de la identidad de lo singular entre la pluralidad. En el Cantar aparecen tanto la voz femenina como la masculina y se aplican, de alguna manera, los símbolos estudiados en la lírica hispánica, es decir, la identificación de la rosa con la mujer, el valle como *locus amoenus*, la sombra del árbol como lugar de encuentro entre los amantes y comer el fruto como acto erótico.

Otro canto sefaradí que corrobora el significado de la rosa como la personificación de la mujer:

Bien sabe la rosa
en qué mano posa:
el mancebo loco
en moza hermosa. (Attías, *apud*. Frenk, 1987, 964)

La mujer elige a su amado, ya que tiene la cualidad de ser hermosa, tal como la rosa. Es interesante hacer notar que si la rosa representa a la mujer, el ‘coger flores’ es una actividad suya que sugiere provocación para el enamoramiento hacia el hombre: “[I]as imágenes de flores presentan una rica gama de símbolos asociados al amor en la lírica tradicional de los pueblos europeos. La niña que sale a coger flores, como la que va por el agua, halla la ocasión de ver y hablar con sus pretendientes y escoger un amante. Cuando es el varón el que corta o coge la flor, ésta equivale a la virginidad de la niña.”⁷³ En el romance de “Gerineldo y la Infanta” el rey, que ya sabe que su hija ha dormido con Gerineldo, y pregunta al paje:

-¿Dónde estabas Gerineldo, -que te veo y amarillo.”
-“Estaba en el jardín del rey -cogiendo rosas y lirios,
con el olor de las rosas, -me he puesto tan amarillo.”

⁷³ Este tema también está tratado en Reckert (168-9); Alan Deyermond: “Las imágenes populares es cancioneros musicales”, (C.Alvar *et.al*, 20)

-“No lo niegues Gerineldo, -que con la infanta has dormido.”

-“Matéisme, señor, matéisme, -la culpa traigo conmigo.”

-“No te mato Gerineldo, -que te crié desde chiquito”.

(M.Alvar,1998, 101ª, 99) (Tetuán)

Es claro, en este texto cómo las flores representan a la mujer: Gerineldo “coge flores” en el “jardín del rey”, es decir, desflora a la infanta en los dominios reales (palacio). Así como el jardín es análogo a la mujer, las rosas y los lirios son sinónimos de virginidad (Reckert, 207) que, en este caso, son flores ‘consumadas’.

Una referencia de la lírica hispánica medieval que se conecta con este tema es la siguiente, en el que el resultado no fue del todo benéfico para la mujer:

Acojer amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí! (Frenk, 1987, 319, 152)

También el olor de la rosa es un elemento simbólico del amor, así como las espinas que representan la parte opuesta o agresiva que lastima o hiere al enamorado despreciado:

Puncha puncha la roza guele
Ke el amor mucho duele.⁷⁴ (Koen-Sarano, 128) (Turquía)

En otro sentido, la connotación erótica se maneja desde el vocablo: ‘puncha’, ya que significa ‘picar’, que nos lleva, de acuerdo a otros cantos populares hispánicos, al simbolismo de la pérdida de virginidad.⁷⁵

⁷⁴ *puncha*- pica, punza

Las espinas de una flor, según Maserà (1995, 191) en sentido erótico, pueden causar el embarazo de la mujer:

¡Ay, mezquina,
que se me hincó una espina!
¡Desdichada,
que temo quedar preñada! (Frenk, 2003, 1650, 1174)

La acción de picar tiene, por lo visto, connotación sexual, que en el canto se traduce como el deseo frustrado.

⁷⁵ Un ejemplo del sentido erótico del verbo ‘picar’ lo vemos en el siguiente fragmento:

El padre que no replica
viendo gastar a las hijas
galas, copetes y sortijas
desde la grande a la chica,
si piensa no uean de pica
cuando ya saben de gola,
marmóla. (Alzieu, *et.al* 93, 176)

Los sentidos están íntimamente ligados con la rosa, es decir, con la mujer que atrae, mediante la excitación del tacto y del olfato, al amado. Pero, como en este caso y el siguiente fragmento sefaradí, el deseo no se alivia, sino por el contrario, se incrementa la frustración:

La roza se desha ver tokar i goler
Ma tú tan kruela no te deshas ni ver. (Koen –Sarano, 129)(Turquía)

Tanto en la tradición oriental como en la occidental, el perfume de flores llevado por la brisa hasta una cama [...], tiene normalmente implicaciones de languidez sensual. (Reckert, 150)

En correspondencia con el simbolismo de los aromas, vemos la referencia medieval hispánica con la temática del olor que desprende la flor:

Tomá flores, mis amores,
pues sois amigo de olores. (Frenk, 1987, 422, 193)

La flor en algunos de los cantos sefaradies remite a la señal de amor que el joven le da a la muchacha en prueba de su amor:

Una matika de ruda
Una matika de flor
Me la dio un manseviko
Ke de mí se namoró (Koen-Sarano, 147) (Turquía)

Como se ve, la flor es utilizada en este fragmento textual como una prenda de amor, es decir, que, al ser aceptada, marca un compromiso amoroso por parte del hombre hacia la mujer, ya que la voz que se escucha, en este caso, es claramente femenina. Mediante la entrega de la prenda, como se verá más adelante, se adquiere un lazo de unión y compromiso entre los amantes. La rama florida, por otro lado, también es motivo de amor, por consiguiente la rama seca implica la pérdida de juventud y de atracción sexual. Siguiendo con esta línea, la rama rota o cortada remite a la pérdida de la virginidad.⁷⁶ La

Según Alzieu, "Gola y pica evocan las batallas –batallas de amor desde luego. o si se prefiere, justas [...]. El padre ignora que sus hijas no se contentan con ponerse vestidos y adornos femeninos ('galas, copete y sortijas'), sino que saben también armarse ('saben de gola') para alguno de esos encuentros donde podrán 'usar de pica'. El simbolismo de la pica, como el de la lanza, es evidente." (Alzieu, *et.al.* 177)

⁷⁶ Un ejemplo de esto lo observamos en el siguiente canto en que la 'rama' personifica a la mujer:

¿Quién te cortó, naranjuela,
quién te cortó de la rama?
Mal le venga, mal le vaya

hierba, en este caso la ruda, también funciona de la misma manera, aunque contiene otras connotaciones simbólicas derivadas de sus poderes medicinales, como la de protección contra los malos espíritus:

The genus name for rue, *Ruta*, derives from the Greek *reuo*, which means 'to set free' and was connected with the herb healing power. Aristotle noted that rue 'eases the nervous indigestion suffered when eating in the presence of foreigners,' and since the Greeks connected this to evil eye brought on by eating in front of strangers, rue was regarded as an herb with powerful spiritual properties.

(Kowalchik and Hylton *apud*.Levy, 98)

Es probable que el mismo proceso elaborado por los griegos con respecto al simbolismo de la ruda, lo hicieran también otras culturas, o que haya trascendido, a partir de ellas, a través del tiempo hasta llegar a los sefaradíes, lo cierto es que la valoración de la hierba como objeto protector se mantiene hasta nuestros días.

La ruda, en su uso práctico, resulta ser de sabor demasiado penetrante y agrio para cocinar, pero se utilizaba para fines medicinales, incluyendo el tratamiento de problemas del corazón y para las mujeres en las irregularidades de la menstruación, para aligerar los síntomas de la menopausia y para inducir el aborto.

Su olor penetrante, como se mencionó, daba pie a la creencia de que servía, entre los sefaradíes, para ahuyentar el mal de ojo, por eso se le veía con frecuencia cerca de otros objetos protectores como el ajo, cuentas azules, sal, oro y libros de rezo. En el canto previo, sin embargo, funciona simplemente como objeto cuyo simbolismo es la demostración de amor entre los amantes.

Las flores están íntimamente relacionadas con los frutos, que en general, en los cantos hispánicos (incluyendo los sefaradíes) adquieren una connotación erótica. "Debajo del limón" o "Debajo de la rosa" se asemejan en el sentido que sugieren un espacio para la relación sexual. La forma paralelística del siguiente canto determina, en cierto sentido, la significación de las palabras, ya que se utilizan a modo de sinónimos, pues cada palabra, aunque similar, lleva su carga de significación: agua fría/agua helada; novia galana/ novia querida; mi alma/ mi vida; morada/ guarida:

Debajo del limón la novia,
Los pies en el agua fría

¿quién te cortó de la rama?

(Díaz Viana & Manzano *apud*. Maserá 1995, 185)

-“¿Y adónde estás, mi novia galana?”
-“Aguardando a vos, mi alma,
para haser con vos morada”.
Y debajo de la rosa.
-“¿Dónde estás, mi novia querida?”
-“Aguardando a vos, mi vida,
para hacer con vos guarida”.
Y debajo de la rosa. (M.Alvar,1971, XVI b, 241)

TESIS CON
FALLA DE CUCEN

En esta versión aparece, además de la rosa, el agua como tópico erótico común entre la lírica antigua y los cantos sefardíes. De nuevo se observa la adaptación de la lírica hispánica a los cantos rituales judíos de la boda. La rosa (o el rosal) toma el papel de guarida o de lugar de ocultamiento para los amantes, como territorio de dominio femenino. El agua fría, o helada (que muestra un paralelismo) es símbolo de doncellez, es decir, que la muchacha aún es ‘pura’ o virgen⁷⁷. La espera⁷⁸ es un tópico que se recupera de los cantos medievales, así, en éste canto, la niña aguarda al amado tal cual se observa en el siguiente:

De Monçón venía el moço,
moço venía de Monçón.
La moça guardava la viña,
el moço por ay venía.
Moço venía de Monçón. (Frenk, 2003, 7, 51-52)

⁷⁷ Un ejemplo que ilustra el simbolismo del agua fría o helada con la virginidad es el siguiente, también refiriéndose a la sensualidad de la niña:

Porque duerme sola el agua
amanece elada. (Frenk, 2003, 166, 151)

Ver Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, 1981 pp.191 y 205; o referencias de Frenk en “Símbolos naturales ...”, 176 (Piñero Ramirez, *Lírica popular/ lírica tradicional*, Universidad de Sevilla, 1993)

⁷⁸ La espera es otro de los tópicos que aparecen también en otros contextos. En el caso actual, la espera se efectúa en el campo, en la viña o el huerto; en otros casos la doncella espera en su casa que, como dijimos, sugiere el mismo cuerpo femenino:

Llaman a la puerta
y espero yo a mi amor:
¡que todas las aldabadas
me dan en el conraçón! (Frenk, 2003, 292, 228)

Ambos casos -el campo o la casa- son territorios pertenecientes a la mujer, que da permiso al hombre para acceder a la sexualidad. El tema de la espera se ampliará posteriormente al tratar las alboradas en que los amantes se encuentran al amanecer: *infra* p.104 Para más información acerca de este tema, cfr. Masera, 1995, 312-3.

Asimismo, se recupera un *incipit* sefaradí que alude al mismo origen: ‘De baño del limón la ninya’ (Armistead y Silverman *apud* Frenk, 2003, 52)

Pero volviendo al simbolismo de ‘coger flores’ ya sea desde la perspectiva femenina como provocación seductiva hacia el hombre, o como consumación del acto sexual, observamos⁷⁹ :

¿Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores?

Cogia la niña
la rosa florida;
el ortelanico
prendas le pedía⁸⁰.
si no tiene amores. (Frenk, 2003, 10, 54)

De la misma manera se escucha en el Cantar de los cantares este tópico con tono erótico, pues el huerto puede caracterizar el órgano sexual femenino y “regar los jardines” podría significar el esparcimiento del semen:

[2] Mi amado bajó a su huerto, a las eras de bálsamo, para regar los jardines y recoger azucenas” (Cantar de los cantares, 6)

Es posible que las interpretaciones dadas no sean textuales, sin embargo, cada elemento se significa a partir de las relaciones y reiteraciones a lo largo de varios textos con la misma línea contextual. De esta manera, se va elaborando una red de correspondencias que adquieren significados similares del símbolo. Las flores son, pues, una atracción sexual, pero también un peligro de amor que implica la flor (mujer):

Dexa las flores del huerto, niña,
dexa las flores, que te prenderán. (Frenk, 2003, 11, 54)

Con otra connotación simbólica aparece en el siguiente canto, en el que se observa el enamoramiento del muchacho que suspira por haber visto a su amada:

A riberas d’aquel vado
viera estar rosasal granado.
Vengo del rosale.

⁷⁹ cfr. Reckert, pp. 193 y 206

⁸⁰ Para ampliar el tema de ‘la prenda’, cfr. *infra* pp. 162-192

A riberas d'aquel río
viera estar rosale florido,
Vengo del rosale.

Viera estar rosal florido,
cogí rosas con suspiro.
Vengo del rosale.

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale. (Frenk, 1987, 306, 143)

La rosa, según Olinger (*apud.* Maser, 2001, 95) es otro símbolo de la virginidad. Si la niña va sola a coger rosas, ella está anunciando su madurez para la actividad sexual, como se observa en el siguiente texto de la lírica popular hispánica:

*¡Aquella mora garrida,
sus amores dan pena a mi vida!*

Mi madre, por me dar plazer,
a coger rosas m'embía.
Moros andan a saltar
y a mí llévanme cativa.
Sus amores dan pena a mi vida.

El moro que me prendiera
allende la mar m'embía.
Llorara, quando lo supo,
un amigo que yo avía.
Sus amores dan pena a mi vida.

Con el gran dolor que siente,
estas palabras decía:
*¡Aquella mora garrida,
sus amores dan pena a mi vida!* (Pérez Priego, 1989, 115)

Hay, por lo tanto, una analogía entre la muchacha al borde de la madurez y los frutos, que adquieren significados simbólicos que poco a poco se van fundiendo con su objeto (Reckert, 127).

Tres palomas volan
volan y dan vueltas.
Que por el amor van

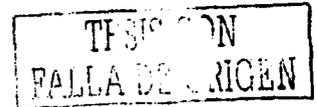
Volan y van altas.

Cogían manzanas.
Que por el amor van.

Cogían manzanas
para las galanas.
Que por el amor van.

Volan y van altas.
Cogían cerezas.
Que por el amor van.

Cogían cerezas
para las doncellas.
Que por el amor van. (Díaz-Mas, 39)



La mayoría de los símbolos, como se dijo, contienen un carácter ambivalente, es decir, funcionan de acuerdo al contexto en el que se ubiquen. Así, en el canto anterior, se identifica, en principio, al hombre con la paloma (tema que abarcaré más adelante)⁸¹ que se desplaza por el aire y las alturas con el fin de tomar frutos implicando el acto sexual o para ofrecerlos a la mujer como ofrendas o prendas de amor, aunque la paloma, en la mayoría de los cantos en que se menciona, refleje la personificación de la mujer.

Los frutos en la lírica antigua pueden confundirse en su significado, en tanto que pueden referirse a los pechos femeninos, al juego del intercambio amoroso, a la prenda de amor, a la disponibilidad de la mujer o al acto sexual en sí (comer frutos), sin embargo, en todos los sentidos, contienen una connotación erótica.⁸² La manzana es comúnmente el símbolo del fruto prohibido, mientras las cerezas se caracterizan por estar cerca de la seducción amorosa, tanto por su forma como por su color penetrante. “Los limones y otras citrosas, todas consideradas ‘manzanas’, se usaban como prenda en los juegos de cortejo amoroso en que los amantes intercambiaban o se lanzaban mutuamente estas frutas”⁸³:

De día era de día, de día y no de noche,
cuando los belos mancebos servían a sus amores;

⁸¹ cfr. *infra*. pp 100-1

⁸² Según Chevalier *et al.* (s.v. ‘Fruto’) dice que “en la literatura muchos frutos han tomado una significación simbólica (higo, granada, manzana) que hace de ellos la expresión de los deseos sensuales, del deseo de inmortalidad, del de prosperidad.

⁸³ El juego erótico de lanzar frutas está explicado ampliamente en Reckert, 106-108

quien los vence con naranja, quien los vence con limones,
quien los vence con manzanas, que es fruto de los amores.”
(M.Alvar, 1998, 145,135) (Salónica-Larissa)

El agua de limones o de almendras sugieren varios significados, por un lado, el agua remite a la acto de amor, como se verá, y por otro, tanto los limones como las almendras son considerados afrodisiacos: “las aguas especiales de almendro, alcanfor, limón (y toronjil en otros poemas), sugieren una actividad amorosa y alegría que no comparte la ‘mal penada’”.(Morales, 201-2)

El “coger frutos”, también remite a la Biblia en el sentido de tomar lo prohibido, de violación de un orden y rebelarse en contra de lo establecido:

[12] Dijo entonces (el hombre):La mujer que me diste para que me acompañara me dio (el fruto) de ese árbol y yo comí” (Génesis, 3)

El tomar el fruto implica, más allá del deber ser, el libre albedrío, es decir, la ubicación material de la existencia transgrediendo, o no, las reglas. La prohibición de Dios de comer el fruto implica una limitación a la sabiduría y el conocimiento espiritual. El amor, en uno de sus aspectos, es dejarse llevar por los instintos, por el deseo sexual sin control, tal y como se percibe el sentido erótico en el siguiente canto popular hispánico o los textos ya mencionados:

Tomá fruta, mi señora,
fresca y coxida de agora. (Frenk, 1987, 423, 194)

La manzana también es símbolo de conocimiento, mantiene la juventud, es símbolo de renovación y de frescor perpetuo (Chevalier, s.v. ‘Manzana’). En los cantos tradicionales la fruta es como un emblema de compromiso, ya sea por otorgarlo o por recibirlo. El siguiente canto popular toma las referencias bíblicas como tema, que adquieren un tono erótico. Así, la manzana, además de implicar la tentación y transgresión, también remite a la consumación del acto sexual al mencionar el ‘comer del fruto’:

Vos comiste la mançana,
Adán y su compañera,
vos gustastes la mançana,
y otros tienen la delantera. (Frenk, 1987, 1392, 654)

Según observa Alan Deyermond (*apud* Reckert, 111) que “en algunos textos medievales, el fruto prohibido es una pera: una Danza de la Muerte castellana se refiere a

Eva comiendo ‘la devedada pera’ [...]; y José Manuel Pedrosa, además de citar ejemplos de la pera como “símbolo erótico y fecundatorio”, reproduce la siguiente anécdota tomada de un manuscrito del siglo XVI:

Cuentan que cerca de Placentia está un monasterio al qual llaman Perales. Las monjas del no tenían buena fama. Paso el Dean de Placentia y escribio en la pared: Este peral tiene peras: quantos pasan comen dellas-. Escribieron debaxo las monjas: -Vos, vellaco, passastes y no las probastes-. Respondio el Dean: -En peras tan passadas no empleo yo mis quijadas.” (Reckert, 111)

En este caso, el simbolismo de la pera corresponde a los frutos que implican a la mujer. En otros casos, como veremos más adelante, la pera funciona con connotación masculina.⁸⁴

Por otro lado, si los frutos son lanzados por el hombre hacia la mujer, entonces significan una propuesta de amor. Esta misma connotación se observa al lanzar naranjas, es decir, que funciona desde una perspectiva positiva.⁸⁵

En el siguiente texto no separadí se expone la exigencia de la doncella (priora) por una prenda del muchacho que la desfloró, es decir, le pide un compromiso de amor. La fruta que se presenta es el limón, pero funciona similar a la pera o la manzana:

*Gentil caballero,
dédesme ahora un beso,
siquiera por el daño
que me habéis hecho.*

Venia el caballero,
venía de Sevilla:
en huerta de monjas
limones cogía
y la priora
prendas la pedía:
*siquiera, por el daño
que me habéis hecho.* (Cejador, *apud.* M.Alvar, 1971, 106)

El canto muestra la voz de la mujer que ya ha consumado el acto de amor y observa un cambio de actitud del hombre, es decir, que ya no le corresponde amorosamente como antes, la mujer, entonces, le pide una prenda como muestra de amor. También se puede

⁸⁴ cfr. *infra* pp. 105-6

⁸⁵ cfr. *supra* p.81

interpretar como parte del juego amoroso de intercambio en el que los objetos se cargan de significaciones eróticas.

En el siguiente canto, la manzana también funciona como elemento de enlace que comprueba el amor del muchacho hacia la muchacha:

Y un amor que yo tenía,
mansanitas de oro me diera:
cuatro y cinco en una espiga,
la mejorsita de ella para mi amiga;
cuatro y cinco en una rama,
la mejorsita de ella para mi amada.
(M.Alvar, 1971, IX, 226) (Tetuán)

En cuanto a las referencias correspondientes a este canto, Alvar remite a las *mansanitas de oro*, que recuerdan, según Asensio en *Poética y realidad* (150 y 215) y en *Supervivencias* de Frenk (2003, 382, 290) a la siguiente canción vicentina:

Hum amigo que eu avia
mançanas d'ouro me envia
garrido amor.

Hum amigo que me amava
mançanas d'ouro me manda
garrido amor.

Otras correspondencias líricas hispánicas populares que se ubican en la misma temática de las frutas y su color rojo, como incitadores del amor o símbolos eróticos, son las siguientes:

De las frutas, la mançana,
de las aves, la perdiz,
de los colores, la grana,
de las damas, la Beatriz. (Frenk, 1987, 1998 c, 965)

La manzana y el limón, también simbolizan la juventud, la animosidad, el amor y la sexualidad:

Ija mía mi kerida
No te echas a la perdición
Mas vale un mal marido
Ke servir un nuevo amor

Mal marido es la mi madre

El golpe i la maldición
Nuevo amor es la mi madre
La mansana i el limón (Koen-Sarano, 147) (Turquía)

La manzana y el limón vuelven a relacionarse con el libre albedrío de la mujer que elige arriesgarse para conseguir un mejor amor, ya que su marido no la satisface.⁸⁶ En el canto aparece la voz de la madre que aconseja a la hija que se quede con su marido, aunque sea malo, pues el nuevo le puede salir peor. La muchacha, sin embargo, prefiere el erotismo y la frescura de 'la manzana i el limón' antes que la estabilidad y conformismo de su matrimonio. La misma liberación de la tutela de la madre se percibe en la costumbre de lanzar frutos, en otra de sus significaciones simbólicas, tal y como nos comenta Reckert:

[...] tirar naranjas ya no es ni un juego de azar ni un simbólico rito de cortejo, representando un primer y tímido conato de aproximación de un pretendiente, ni mucho menos un cínico intento de burla de una joven ingenua, sino una alegoría del momento en que la joven misma se libera de la tutela de su madre. (Reckert, 113)

El siguiente canto se rastrea desde las cantigas de amigo⁸⁷ en las que Gil Vicente, como nos dice Reckert, reúne 'todos los elementos dispersos (el jardín y la ribera del río, la rosa, la *dona virgo* y su amigo, los limones y la prenda de amor) y todos los recursos retóricos (la simple sustitución, el paralelismo, la simultaneidad de significados literales y simbólicos) y los fundió en un solo poema' (145):

En la huerta nasce la rosa;
quíerome yr allá
por mirar al ruiseñor
como cantavá.

⁸⁶ Un tema recurrente en la lírica antigua es la 'malmaridada' en que se escucha la voz de la mujer insatisfecha o deprimida por el marido viejo o defectuoso. Este tema se abarcará más adelante cfr. pp. 199-2.

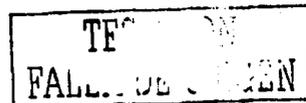
⁸⁷ Las 'cantigas de amigo' gallego-portuguesas nos remiten a la lírica medieval de base popular, desde fines del siglo XII hasta mediados del XIV en Galicia y Portugal. Debido a la proximidad geográfica, histórica, social y cultural, la afinidad entre las 'cantigas' y la lírica castellana es notable, pues ambas recurren a temas si no similares, idénticos, como la queja amorosa o la confesión a la madre, la mayoría de las veces, desde la perspectiva femenina. Asimismo existen analogías métricas como el paralelismo, el encadenamiento o 'leixa-pren' medieval.

Pero, además, el lazo que existe entre las 'cantigas' y los cantos judeo-españoles es todavía más notable, pues las fechas de unas y otros coinciden perfectamente, es decir, la lírica medieval hispano-hebraica se desarrolló aproximadamente desde el siglo XI hasta el siglo XIV en la Península, tal cual sucede con las 'cantigas de amigo' (siglo XII-XIV) por lo que en ambas se percibe un arcaísmo más marcado que en algunos cantos castellanos posteriores a 1492. Por otro lado, ambas manifestaciones líricas utilizan la forma del paralelismo casi invariablemente.

Por las riberas del río
limones coge la virgo;
quiérome yr allá
por mirar al ruiseñor
cómo cantavá.

Limones cogía la virgo
para dar al su amigo:
quiérome yr allá
para ver al ruiseñor
cómo cantavá.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo:
quiérome yr allá
para ver al ruiseñor
cómo cantavá. (Reckert, 146)



Así como la huerta, la orilla del río, también es un lugar de encuentro de los amantes, varios cantos, tanto castellanos como sefaradíes, utilizan este modelo para enmarcar el acto amoroso: “Pela ribeira do rio’ es un cómodo principio tradicional” (Asensio, 44)⁸⁸ que funciona como fórmula estilística.

Por otro lado, el amor junto al agua y los limones también alude a la sexualidad. Los placeres en el borde del río son escenario de juegos y amores. En el caso del canto, la niña inocente va al río a ‘coger limones’, es decir, a mostrar su deseo sexual a su ‘amigo’ y ser correspondida. Los limones, según Morales, “como toda fruta citrosa, se consideraban afrodisíacos. Eran parte de los juegos de amor en las celebraciones primaverales, y por su forma, siempre se han prestado a comparaciones con órganos sexuales masculinos y con los pechos de doncella” (Reckert y Tolkowsky *apud.* Morales, 202)

En el capítulo dedicado especialmente a la simbología de los cítricos, Reckert menciona los diferentes significados que representan según el contexto: por un lado, “la ecuación metafórica de limones y pechos”; por otro, los limones lanzados hacia la mujer

⁸⁸ Siguiendo a Asensio, “Pedro González de Mendoza, según su nieto, el marqués de Santillana en la famosa *Carta*, compone para las monjas de Zaidía unos versos de los que el marqués da el primero: “A las riberas dum río”: Gil Vicente pone en boca de la Primavera (o Veram) en el *Auto dos Quatro Tempos* “Por las riberas del río/ limones coge la virgo” (Gil Vicente *apud.* Asensio, 44) Reckert también nos da referencias del mismo tratamiento: “cfr: Joao Zorro [...] ‘Pela ribeyra do rio/ cantando ia la dona virgo’ y la anónima canción de vihuela, de 1554, ‘Riberas de un río/ vi moza virgo [...]’ (Reckert, 145)

representan el lazo de unión entre los amantes; desde el mismo aspecto, los limones certeros pueden causar preñez; y, por último, “gracias a la asociación de naranjas y limones con la madurez y verdor respectivamente, el equívoco fruto (¿estará verde, o más bien dulce y oloroso?) simboliza, tal como el clavel del poema griego, a la joven misma”. (Reckert, 126-127) Según Masera (1995, 195-201), en la gama de significados posibles de los limones los entendemos como símbolos negativos o positivos, dependiendo del uso que se haga de ellos en el canto: si el limón es lanzado por una mujer hacia un hombre, implica el rechazo del hombre:

De tu ventana a la mía
me tiraste un limón,
y el limón me dio en el pecho
y el agrio en el corazón. (Diez de Revenga Torres, *apud*
Masera, 1995, 199)

Árboles

La identificación del amor con el mundo vegetal está arraigado en el “subconsciente colectivo”, según señala Margit Frenk (1984, 69), pues la primavera hace florecer los amores a la par que las plantas.

Uno de los temas simbólicos universales más extensos es el de los árboles.⁸⁹ Ciertos árboles se identifican con lo masculino y otros con lo femenino, o una misma especie puede funcionar para ambas connotaciones dependiendo de la voz narradora y del contexto del texto. Es común que en las interpretaciones simbólicas se dé una alternancia de significados a veces excluyentes y otras aplicables de manera simultánea. Esta fluctuación de significados se descifra también por el nivel de comprensión que se tenga del símbolo en cuestión. Al respecto, Reckert reafirma las posibilidades de sentido en un texto específico:

⁸⁹ Desde el simbolismo ‘universal’ y arquetípico, el árbol es “símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad [...] por otra parte sirve para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas.” (Chevalier, s.v. ‘Árbol’) Los árboles, en su verticalidad, penetran la tierra con sus raíces, al mismo tiempo que están en la superficie en busca de la luz del cielo, es por lo tanto, el punto de unión entre lo subterráneo y las alturas, unión entre el mundo ctónico y el mundo uránico. [...]” Va de los infiernos a los cielos, como una vía de comunicación viva

Por otro lado, el árbol refleja una doble connotación sexual: por un lado, el tronco es una imagen fálica, lo que remite a la concepción de padre-árbol, pero, por el otro lado, el árbol, con su tronco hueco es relacionado con la matriz o gruta (*idem.*)

Una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con la que resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al simbólico, balanceándose a veces a medio camino entre los dos. Ocurre esto particularmente cuando el símbolo toma la forma de simple sustitución, en la que un hecho concreto, un lugar o un objeto material adquiere un significado simbólico a través de connotaciones y asociaciones fortuitas inherentes a ciertas palabras o que, andando a tiempo, se han acumulado en torno a ellas en una determinada cultura o tradición literaria, sin que su significado primario deje por ello de ser el obvio y puramente literal. (Brooke-Rose *apud*. Reckert, 138)⁹⁰

El árbol arquetípico se compara al pilar que sostiene el templo, la casa, la columna vertebral del cuerpo, las estrellas son los frutos del árbol cósmico. (Chevalier, s.v. 'Árbol') Es el eje del mundo que relaciona los diferentes niveles del universo que irradia energía a través de sus conductos y sus ramas. En fin, dentro de los múltiples simbolismos a los que remite el árbol, se puede valorar dentro de perspectivas de la vida cotidiana como cósmica. El árbol es, entonces, como "la evolución vital, de la materia al espíritu, de la razón del alma santificada; todo crecimiento físico, cíclico o continuo, y de los órganos mismos de la generación; toda maduración psicológica; el sacrificio y la muerte, pero también el renacimiento y la inmortalidad" (Chevalier, s.v. 'Árbol')

En los cantos judeo-españoles hay varios textos cuya temática está alrededor de los árboles, pero más que elementos cósmicos, aluden al espacio que abriga los amores furtivos:

Arvolikos d'almendra ke yo planti
Por los tus ojos vedrolis
Dame lesensia ninya ke yo por ti
Ke yo por ti me muero yo (Koen-Sarano, 22) (Oriente)

⁹⁰ El árbol, así, se orienta también al simbolismo que implica el crecimiento de una familia, de una ciudad, de un pueblo, de una nación o del poder de un rey. Así lo observamos en la siguiente referencia bíblica:

[3] He aquí que el asirio fue como un cedro del Líbano, de hermosas ramas, y de espesa sombra, y de gran elevación, y su cúspide estaba entre las nubes. [4] Alimentábanlo las aguas. Los profundos (manantiales) lo hicieron crecer. Corrían sus ríos en su tronco, y enviaba sus conductos a todos los árboles del campo. [5] Fue pues exaltado por sobre todos los árboles del campo, y multiplicáronse sus ramas y extendióse su follaje, por causa de la multitud de aguas adonde envió sus raíces.

(Ezequiel, 31)

Además de la dualidad entre lo femenino y lo masculino, o el simbolismo genealógico de familias, pueblos y naciones, el árbol tiene otra simbología opuesta y complementaria, en el sentido que refleja la vida o la muerte: en la tradición bíblica, "el árbol de la vida puede convertirse en un árbol de la muerte siguiendo el comportamiento del hombre. Toda vida creada puede pervertirse y corromperse, toda fuerza puede ser malversada. Sólo encuentra su expansión desarrollándose en el sentido de la voluntad divina." (Chevalier, s.v. 'Árbol')

Los almendros, cuya floración es muy temprana, son el signo del renacimiento de la naturaleza y de una vigilancia atenta a los primeros signos de la primavera y, como se mencionó, también del amor. Son igualmente símbolo de fragilidad, pues sus flores, las primeras que se abren, son las más sensibles a las últimas escarchas (Cirlot, s.v. ‘Almendro’). En el canto, los árboles de almendra implican tiempo para crecer y madurar. El amado pide permiso para enamorar a la niña después de esperar su madurez sexual.

En el mismo contexto simbólico, según Morales (201), el almendro “simboliza dulzura y ligereza”, pero también fertilidad.⁹¹ Asimismo, está en constante asociación con el amor. En *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Alzieu y demás autores mencionan el aceite de almendras aludiendo al semen, en un texto picaresco del cual sólo extraigo esta estrofa:

No vide bote cerrado
ni redoma con tapón,
y del aceite de almendras
siempre abierto el botijón.
Yo me era Periquito de Embera,
yo me era Periquito de Embón. (Alzieu, et.al, 2000, 54, 84)

Un ejemplo, más inocente, que apoya la analogía mencionada entre los almendros y el amor se observa en el siguiente canto castellano:

Ya florecen los almendros,
y los amores con ellos,
Juan:
mala seré de guardar... (Morales, 201)

Por otro lado, las almendras, según José Luis Alonzo “parecen aludir a los melindres y caprichos que se atribuyen a las preñadas; *dama de media almendra* es locución por ‘melindrosa’ [...] Añadamos que el almendro se asocia con frecuencia al amor [...] y que, además, existe el bien asentado *aceite de almendras*, semen, que es lo que la preñada ha recibido.” (11) Una relación más de la almendra, que forma parte de la red simbólica

⁹¹ Morales relaciona el almendro con el siguiente mito de Cibeles que es: “la Madre diosa frigia que surgió de la tierra como criatura bisexual. Reducida quirúrgicamente a hembra por los dioses, de los testes amputados brotó un almendro de incomparable belleza. Nana, hija del río Sangarius atraída por la hermosura del árbol, tomó una flor del almendro que puso en su corpiño, quedando inmediatamente preñada. De este incidente resultó el nacimiento de Attis, dios de la vegetación. (*The Oxford Classical Dictionary. apud* Morales, 202)

femenina, se hace con la leche materna, pues se acostumbraba a darle a la recién parida una especie de atole elaborado con almendras para 'la buena calidad de la leche'.

Los avellanos se consideran, por otro lado, árboles de carácter mágico. La avellana es símbolo de paciencia y constancia en el desarrollo de la experiencia mística, cuyos frutos se hacen esperar (Chevalier, s.v. 'Avellano'). El avellano también simboliza la fertilidad, sirve como eufemismo del acto sexual. En este sentido, un canto sefaradí muestra a las avellanas como portadoras o muestras de amor:

¡Ay qué lindas avellanitas
que trac el avellanero!
Todas me salieron vanas
las palabras del caballero.(Frenk, 1997, 619, 258)

Las avellanas, en este canto, traen consigo la connotación simbólica de promesas de amor, entendida por la muchacha que espera al caballero. Sin embargo, éste no cumple las expectativas de la mujer.

Se sabe que la práctica ritual de la festividad de San Juan, "durante la fiesta mayor de Ciudadela, la capital tradicional de Menorca, es [era] costumbre que los muchachos arrojen cáscaras de avellana contra las muchachas casaderas y viceversa." (Chevalier, s.v. 'Avellano') Esta actividad se análoga con la costumbre de lanzar limones u otra fruta similar con las mismas implicaciones simbólicas, es decir, que las cáscaras de avellana que daban en el blanco (en la muchacha), enlazaba de manera imaginaria al hombre y la mujer en una relación amorosa. Según Masera, "The hazelnut-tree as its fruit have erotic connotations in traditional lyrics. On the one hand, in an ancient song a girl warns the 'moro' not to knock down the hazelnut-tree, in other words, to live the fruits on the tree." (1995, 174) Así, el desprender la fruta del árbol mediante el movimiento de sus ramas, implica la desfloración, es decir, la consumación del acto sexual. De aquí se deriva también el hecho de que la sombra de los avellanos implique el lugar ideal para el amor manifestado en un baile tradicional que tiene como marco dicho árbol:

in wide range of proverbial expressions going into hazelnut trees [...] is synonymous with love-making; already in the ancient world sterile women were beaten with hazel twigs to make them fertile, and hazelnuts were given to the bride and the groom on the wedding night. (Dronke *apud* Masera 1995, 174)

Las correspondencias de la lírica popular medieval muestran el juego erótico aludiendo a las avellanas, pero desde la significación masculina (como testículos):

Deja las avellanicas, moro,
que yo me las varearé,
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.⁹² (Frenk, 1997, 413, 186)
A las avellanas,
mozuclas galanas,
a las avellanicas,
a las avellanas. (Frenk, 1997, 414, 186)

Como se observa, las avellanas pueden funcionar desde la perspectiva femenina como masculina: en tanto la primera, se desempeñan tal como lo hacen las frutas en el sentido de 'prendas' de amor, desfloración en el acto sexual, seducción o juego erótico. Desde la segunda connotación, las avellanas remiten a los órganos genitales masculinos como en el ejemplo anterior.

⁹² Un ejemplo más, aunque posterior, que corrobora el sentido simbólico amoroso de las avellanas, expresado en forma de pregón callejero es el siguiente, cuyo estribillo es el ya mencionado:

*¡A las avellanas,
mozuclas galanas!
¡A las avellanicas,
a las avellanas!*

Aunque soy tan llano
que vender no sé,
yo les doy a fe
por de un avellano
que las da temprano:
¡tardes y mañanas
*con las avellanitas,
con las avellanas!*

Es su gusto a lo justo
para las doncellas,
y al comprarlas ellas
es su precio al justo;
multiplican gusto
y alteran las ganas
*con las avellanitas,
con las avellanas.*

Siempre piensan ellas
que entre juego y burla
que de mí hacen burla,
y rióme de ellas
más de cuatro vanas,
*con las avellanitas
con las avellanas!*

Entro sin conducta
por esos lugares,
y a nones y pares
vendo yo mi fruta;
y a la más astuta
hago mil arañas,
*con las avellanitas,
con las avellanas!*

Y las que continas
son a mi barato
y muy poco rato
crecen de pretinas;
y algunas devinas
suelen ser humanas
*con las avellanitas,
con las avellanas!* (Alziou, 148)

Es claro el carácter erótico y desinhibido del canto, en el que el doble sentido está implícito.

Pero continuando con la connotación de los árboles frutales que proveen, mediante su sombra, protección a los amantes, podemos remitirnos a un pasaje bíblico que maneja un simbolismo similar, es decir, la naturaleza sirve como aliada de los amantes para el proceso de seducción:

[3] Como un manzano entre los árboles del bosque, así es mi amado entre los jóvenes.
Bajo su sombra me deleitaba sentada, y su fruto era dulce a mi paladar.
(Cantar de los cantares, 2)

El mismo sentido del árbol protector, lo vemos en el siguiente canto judeo-español:

Oh, que pino⁹³ hermozo,
Onde con mi espozó,
Baxo su solombra,
Dormíamos con gozo.⁹⁴ (Neumann, 39)

En el canto, la voz femenina alaba al esposo que se análoga con el pino, que es un símbolo fálico. Sin embargo, Asensio (39-40) muestra un *incipit* castellano que identifica al pino con la mujer: “Ay pino, pino, pino florido” en el sentido de que ella es quien florece. Desde otro aspecto, un contrasentido, implica al pino como cómplice de la mujer, con marcas de género que refiere al ‘amigo’, por lo que se deduce la alusión masculina:

Ay flores, ay flores do verde pyno,
se sabedes novas do meu amigo,
aque! que mentiu do que pos commigo? (Reckert, 88)

Según Hatto (*apud* Masera, 1995, 181), “the pine was no doubt associated with love-making in the open air that went on everywhere with the rites of spring.” Además, el pino funciona como *locus amoenus*, como testigo del amor y como protección. Estas connotaciones, no sólo se aplican al pino, sino que funcionan para el resto de los árboles que aparecen en la lírica popular hispánica.

En el siguiente canto, la arboleda alude constantemente a la belleza de la mujer:

Arboleda, arboleda, -tan galana, tan gentil,
La raíz tiene de oro -y las ramas de marfil.
La más chica ramica -es una dama jarif⁹⁵ (M. Alvar, 1998, 57, 56)
(Bosnia)

⁹³ El pino es casi siempre, en el Extremo Oriente, un símbolo de inmortalidad, lo que se explica a la vez por la perennidad del follaje y por la incorruptibilidad de la resina. (Chevalier, s.v. ‘Pino’)

⁹⁴ Dormir junto al agua o al árbol es un tema que se verá posteriormente, cfr. *infra* pp. 126-7.

⁹⁵ *jarif (jarifa)*- bella, hermosa (voz árabe)

Según Asensio, la repetición en ‘Arboleda, arboleda’ es una geometría rítmica, lo mismo que ‘Mañanita era, mañana’ del canto ya citado o ‘Rosa fresca, rosa fresca’ de otro canto hispánico.⁹⁶

Por otro lado, hay árboles sugeridos u ocultos en el pasado de un canto judeo-español ya contaminado que originalmente se refería a los ‘álamos’, árboles femeninos, pero que se ha transformado, probablemente debido a la transmisión oral o para convertirlo en canto de boda, en ‘tálamos’. Esto lo confirmamos al presentar, por un lado, el canto paralelístico sefaradí y, por el otro, los cantos medievales respectivamente:

En los tálamos de Sevilla
anda la novia en camisa.
En los tálamos de Granada
anda la novia en delgada (M.Alvar, 1971, 85)

En otra versión, esta misma estrofa se divide en dos y se le agrega el estribillo: ‘*Andái quedo*’ después de cada glosa:

En los tálamos de Sevilla
anda la novia en camisa.
Andái quedo.

En los tálamos de Granada
anda la novia en delgada.
Andái quedo. (Frenk. *apud* Morales, 219)

Las correspondencias populares hispánicas que confirman la relación mencionada con respecto a los “tálamos” en “álamos” son:

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire. (Frenk, 1987, 309^a, 145)

De los álamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga,

⁹⁶ Según Asensio, ‘estamos ante una forma elemental en que la eficacia artística coincide con las conveniencias funcionales. Dramático es el principio ‘Rey don Sancho, rey don Sancho’, ‘Abenámbar’, ‘Abenámbar’, [...] ‘Moro alcaide, moro alcaide’ [...] A veces se reitera la fecha o el tiempo que puede encerrar un contenido emocional, como en ‘Que por mayo era, por mayo’ [...] o un vocablo evocador de una tarea: ‘A caza iban, a caza’. Hay un grupo de entradas ajenas a la tradición épica –remedadas probablemente de la canción coral-, en que se apostrofean lugares y plantas. En algunos, como ‘Alburquerque, Alburquerque’ [...] o el impresionante ‘Río verde, río verde’ [...] la invocación del lugar desemboca insensiblemente en la narración. En otros, como ‘Rosa fresca, rosa fresca []’ ‘Arboleda, arboleda’ [...] el contenido simbólico no ofrece duda. en estos apóstrofes hay una intensidad emotiva que señala participación del coro. Y en todos estos lugares los dos octosílabos iniciales pueden desgajarse y repetirse en los momentos adecuados [...] (Asensio, 254-255)

de ver cómo los menea el ayre.

De los álamos vengo, madre,
De ver cómo los menea el ayre.
(Frenk, 1987, 309b, 147-148)

En el canto, cuya voz es masculina, el álamo⁹⁷ se relaciona con el pasado, el lugar en donde estuvo con su amada. La transformación en “tálamo”, desde su significación temática, implica una connotación sexual, ya que, en general, es el lugar donde los novios celebran sus bodas y reciben los parabienes; también tiene la referencia de ser el lecho conyugal. De esta manera, el sentido crótico es más directo. Según Reckert, las ‘muchachas equiparadas simbólicamente a álamos abundan en la poesía tradicional de lengua española’, de la misma manera, en la poesía eslava, se identifica al sauce con la imagen femenina. (Reckert, 68). Observamos, pues, que las variaciones simbólicas de los árboles también juegan aquí un papel importante.

Aunque ya abarcamos el tema sagrado de ‘comer de los frutos’, ahora lo abarcaremos desde la implicación del árbol, que implica, la transgresión, lo prohibido y el castigo impuesto por Dios en el que se determina la ardua existencia del ser humano:

“Porque has escuchado la voz de tu mujer y has comido del árbol (prohibido) acerca del cual te advertí que no comieras, maldita será la tierra para ti. Con fatigas comerás de ella todos los días de tu vida. [18] Espinos y abrojos te dará y comerás la hierba del campo. (Génesis, 3)

La referencia directa a este pasaje en los cantos judeo-españoles la observamos en:

¿A dó te tú, dónde estabas escondido
que comites aquel arbol tan florido
y bebites aquel awua de ese río?
Bendito el Dio a cada uno le dio su suerte,
al culebro⁹⁸ que ande sobre su vientre

⁹⁷ El álamo posee una significación alegórica determinada por la dual tonalidad de sus hojas. Es así el árbol de la vida, verde del lado del agua (luna) y ennegrecido del lado del fuego (sol) (positivo-negativo) (Cirlot, s.v. ‘Álamo’)

⁹⁸ La mención de la serpiente tiene una connotación simbólica importante en la tradición judía, es un ser que resalta en la mayoría de las culturas como hierofanía, es decir, de manera material y espiritual, perteneciente a las cosas sagradas y sacerdotales. Entre los judíos, la concepción de la serpiente es, generalmente negativa (aunque existe una connotación bíblica positiva acerca de la serpiente en ‘Números’, I, 6-9) por estar maldita ya que en el pasaje bíblico Dios la castiga por influir al pecado a Adán y Eva.

La serpiente conlleva a una ambivalencia simbólica sexual, por un lado, se vincula a lo femenino y por otro a lo masculino, pues es, a la vez, matriz y falo. Lo femenino se percibe en el sentido de su piel, ya que

y a la mujer que para con dolor fuerte,
y a los hombres que trabajen y no haiga muerte.⁹⁹
(M.Alvar, 1998, 256, 200) (Alcazarquivir)

Es interesante la interpretación popular que se forma a partir del texto bíblico, pues, aunque el tema es común, en dicho texto se escucha la voz imponente y castigadora de Dios, mientras que en el canto, se observan dos partes: los primeros tres versos, que preguntan, y los cuatro siguientes en el que se apela a Dios, acreditando su sentencia y castigo. Es motivo popular, como se ha visto, que el esconderse bajo los árboles, el comer frutos y el beber agua, tienen una connotación sexual. Un carácter moralizante y controlador de instintos aparece ante la respuesta divina, en la que Dios toma represalias ante la desobediencia, marcada en la segunda estrofa.

Los árboles pueden funcionar como elementos que sugieren connotaciones positivas como negativas. En este último sentido el tono marcado por contexto del canto refleja un significado simbólico distinto. El roble (con la imagen arquetípica de fuerza y poderío) aparece en la siguiente *endecha* judeo-española con referencias de muerte que muestra un tono negativo, es decir, de tristeza y melancolía:

En los robles oscuros
solloza el viento;
se apagan las estrellas
del firmamento;
el río entre los álamos
reluce y pasa;
ni crujir una viga
se oye en la casa; (M.Alvar, XIII, 202)

Las *endechas*¹⁰⁰, como se dijo, pertenecen a un género alterno de la lírica popular hispánica, en las que el sentimiento de desolación y dolor es claro. En el canto anterior, sobresale el silencio que está cargado de tristeza.

los rombos asemejan la vulva, que a su vez, remite a la fertilidad. El canto se refiere al aspecto masculino, ya que menciona “el culebro” resaltando el género.

En las prácticas populares sefardíes, la mención del “culebro” es para referirse al *güerco* o al diablo, relacionada con las *endechas* o cantos de muerte, es decir, con una carga de magia y temor ante el mal y lo desconocido. Como se observa, de nuevo se resalta la vaguedad del símbolo. Sin embargo, el campo semántico en el que se inserta va sugiriendo el significado y, una vez que el símbolo está arraigado, se reconoce en una comunidad: el objeto entonces ya no puede ser comprendido sólo de manera literal.

⁹⁹ *kulevro*- serpiente
¹⁰⁰ cfr. nota 107 p.99

[16] Despierta oh viento norte, y ven, tú sur. Sopla sobre mi huerto, para que se difundan sus aromas. Venga mi amado a su huerto y coma sus preciados frutos.
(Cantar de los cantares, 4)

Desde esta cita bíblica ya nos podemos dar una idea de la simbología erótica trascendente que tiene el aire o el viento. De los cuatro elementos, el aire y el fuego se consideran activos y masculinos; el agua y la tierra, pasivos y femeninos, desde esta perspectiva, el viento (hombre) sopla sobre la huerta (mujer) sugiriendo el acto sexual. La continuación del fragmento bíblico corrobora la simbología erótica ya mencionada de que en el huerto el amado come fruta, relación directa con la mujer.¹⁰²

En los cantos de la Edad Media, el aire continúa con la misma simbología que sugiere la Biblia y la que se reproduce, por lo tanto, también en los cantos judeo-españoles, así, podemos observar cómo se le relacionaba con el amante, el muchacho enamorado o la relación sexual:

Un mal ventezuelo
me alzó las haldas:
¡tira allá, mal viento,
que me las alzas! (Salazar. *apud.* Frenk, 1997, 350, 169)

Es común en la lírica popular antigua la contraposición de los elementos mostrando también la oposición entre los géneros. Así, el viento se identifica con el hombre, mientras que la rosa, la fruta o la rama con la mujer. Dentro de esta línea, vemos otro ejemplo que relaciona a la rosa florida, con connotación femenina, con el viento¹⁰³:

¹⁰¹ El motivo del aire o del viento está estudiado con detenimiento por Aviva Garribba (C. Alvar *et al.* *Lyra mínima oral*, Universidad de Alcalá, 1998, 532-3). Su investigación plantea los orígenes del viento en las diferentes manifestaciones poéticas románicas, dando por sentado que "el viento relacionado con la expresión de añoranza aparece en la literatura románica más antigua, provenzal y francesa, y en géneros diferentes.

¹⁰² El aire en la simbología universal es el que se encuentra intermedio entre la tierra y el cielo, es el que representa la expansión, la purificación. Es el medio por el cual se hace posible la "luz, el vuelo, el perfume, el color y las vibraciones interplanetarias" (Chevalier, s.v. 'Aire')

El aire es símbolo de espiritualización. Está ligado al aliento, al soplo que da la vida que se identifica con la palabra, con el Verbo. Es el alma universal, "origen de la fructificación del mundo, de la percepción de los colores y de las formas, lo que nos lleva, de nuevo, a la función del soplo. (Chevalier, s.v. 'Aire')

[7] Entonces Dios, el Eterno, formó al Hombre (*Adam*) del polvo de la tierra (*adamá*) e insufló en sus fosas nasales aliento de vida, y tornóse el hombre un ser viviente.

(Génesis, 2)

¹⁰³ Nótese que, como se dijo (cfr. nota 76) la rama seca o deshojada implica la pérdida de la virginidad.

que o vento le volvía folla.
(Flecha *apud.* Frenk, 1997, 345, 168)

En la lírica hispánica el viento está cargado de varias posibilidades de significado, como nos dice Garribba:

En algunos textos el viento tiene función de símbolo sexual masculino [...]. En otros, forma parte de una escena idílica de amores, y se le ruega que no haga ruido entre las hojas para no despertar a la amada que duerme, o bien que, murmurando entre las plantas, favorezca su sueño. Otras veces el viento es un símbolo relacionado con el mar y también se asume como símbolo de inconstancia; por último, en su aspecto de fuerza misteriosa, también se halla relacionado con la muerte. (Garribba, 533)

El aire, como dice Frenk, es sinónimo de viento¹⁰⁴: “todo el mundo está de acuerdo en que el viento es un símbolo claramente erótico. Pero no todos coinciden en cuanto al sentido de este símbolo en las varias canciones españolas antiguas que lo incluyen. Por mi parte encuentro que en la mayoría de ellas el viento representa el poder del amor, tal como lo viven las mujeres; pero las connotaciones cambian según el contexto.” (Frenk, 1993, 167)

Levantóse un viento
de la mar salada
y dióme en la cara.

Levantóse un viento
que de la mar salía
y alzóme la falda
de mi camisa. (Morales, 56-7)

De la misma manera, en el siguiente canto sefaradí, más que relacionar al aire con la presencia masculina, se identifica con la mujer amada:

Yo me namori d'un ayre
D'un ayre de una mujer
D'una mujer muy ermoza
Linda de mi korasón (Koen-Sarano, 164)

En este canto, contrario a la simbología explicada, el aire se asocia con lo femenino, ya que la voz presente es masculina. Una posible explicación es que la palabra 'aire' tiene

¹⁰⁴ Aunque, según Garriba (532) “los términos *viento* y *aire* pueden adquirir funciones poéticas distintas y se hallan en diferentes contextos, aunque con más frecuencia, en composiciones de tema amoroso”.

otra significación, ya que remite a ‘canto’, lo que cambia, en cierta medida, el sentido, pues el mancebo se enamora de la canción de mujer y no de la mujer misma. La voz de la mujer (como la sirena) es la que encanta al hombre de una manera idealizada.

El aire es el medio por el cual se hace posible o imposible el amor. Olinger dice que “en la lírica tradicional [española] el viento simboliza casi siempre el impulso sexual masculino.” (*apud*, Frenk, 1993, 169). Asimismo, Morales describe al viento o aire como ‘otro símbolo de fecundación [que] a menudo colabora con el agua.’ (56) Muchas veces, el viento anuncia la llegada del amante o “un anuncio del amor lejano” (Garribba, 536)¹⁰⁵ Por otro lado, el viento también puede funcionar como mensajero o símbolo de un país añorado:

En algunos de los textos provenzales o franceses, el motivo se desarrolla en forma de apóstrofe al dulce viento que viene de un país lejano, añorado por ser la patria o el lugar donde se encuentra el ser amado. Quien pronuncia el apóstrofe es en algunos casos un hombre, en otros, una mujer. En unos textos consta además la reacción de volver la cara al viento y aspirar o “beber” el aire, y con ello el aliento del ser amado. (Garribba, 532)

El siguiente fragmento extraído de un romance sefaradí de Marruecos, muestra la presencia del viento relacionado con el sentimiento de añoranza:

súbeme un poquito arriba, me dará uin poquito el aire/
gozaré del viento fresco de la tierra de mi padre. (Garribba, 539)

De la misma manera, el próximo canto de cuna sefaradí, sugiere un tono similar de melancolía por la añoranza del país lejano, pero en esta ocasión, la niña sufre de desolación y de abandono:

Por tu cuerta, la niña, - no pasa naide,
más que el viento y la arena – que vola el aire.¹⁰⁶
(M.Alvar, 1998, 236, 183) (Alcazarquivir)

¹⁰⁵ Un ejemplo de la lírica popular castellana, aunque más actual, es el siguiente:

Si los aires vienen
como han de venir
vendrán mis amores
que están en Madrid (F.de Segura, *apud*, Garribba, 536)

¹⁰⁶ *cuerta* - puerta

Pero más allá de las connotaciones positivas, tenemos endechas¹⁰⁷ como la siguiente, en donde el aire es portador de pesares, es decir, simboliza a la muerte o funciona como mensajero de malos presagios:

Viento malo y viento dolorido,
mos arribates a buenos maridos.
Viento malo y viento con pesare,
mes arribates a grandes de cajale.
Si supiera que'l árbol plantara
de mi casa yo no lo sacara.

Viento malo y viento con oyína,
cuando viene el golpe rabioso,
no lleva cura ni melecina.
Y este dolor fue grande, doblado el pesare,
se va un padre de sus hijos,
vacía a su casa y su lugar.¹⁰⁸ (M.Alvar, 1998, 250, 195) (Larache)

La endecha muestra en voz de mujer, además de la presencia del viento, la fuerza del destino, pues ante la muerte no hay remedio. El canto narra el dolor de una viuda ante la pérdida injustificada de su marido.

Aves

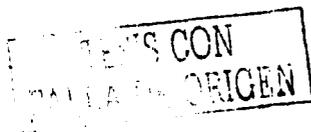
Los pájaros o aves, en su simbología más general representan estados espirituales. Son seres que, junto con el aire, relacionan el cielo y la tierra, lo masculino con lo femenino.¹⁰⁹ Su movilidad les da la cualidad de ser transmisores de presagios y de mensajes del cielo.

¹⁰⁷ Las *endechas* es un género que explica ampliamente Manuel Alvar (*Endechas judeo-españolas*, Arias Montano, Madrid, 1969), sólo exponemos una de sus menciones: endecha, "es la voz usada por los hispano-hablantes de todos los tiempos para designar los cantos de muerte. Con el mismo nombre designan los tratadistas de retórica el metro de tales cantares". (10-11) Aunque explica que no es propio de los judíos, sino que varios son los textos y los posibles usos que se refieren a dicho vocablo, sin embargo, todos mantienen el mismo tono la lamentación y tristeza. Por su parte, Juan Rozas Ortiz (*apud* C. Alvar *et al.*, 102) dice que "los tratadistas coinciden en caracterizar la endecha como una composición de duelo o de asunto triste, generalmente a partir del siglo XVI en forma de romancillo heptasilabo, si bien admite distintas combinaciones; compárense Rudolf Baehr, *Manual de versificación española* (Madrid, Gredos, 1970, 221), Tomás Navarro Tomás, *Métrica española* (Barcelona, Labor, 1991, 534); y José Domínguez Caparrós *Diccionario de métrica española* (Madrid, Paraninfo, 1985, 60-61)"

¹⁰⁸ *arribates*- arrebatas

oyina- endecha, canto de muerte

cajale (cahal)- comunidad (voz hebrea)



En la lírica tradicional hispánica, generalmente la paloma se presenta con connotación femenina, mientras que el hombre suele ser un cazador en busca de ella.¹¹⁰

Paloma, que vas herida
de la mano de un mal cazador;
no levantes tanto el vuelo,
que en el aire las mata mi amor.

(Córdova y Oña *apud* Masera, 1995, 246)

Entre los ejemplos de los cantos sefaradíes la paloma se identifica, más que con la paz y la armonía que sugiere el texto bíblico¹¹¹, con la mujer:

Dame la mano, palomba,
para subir a tu nido.
Maldicha que duermes sola,
vengo a dormir con ti. (Díaz-Mas, 63)

El canto resalta el deseo sexual: la voz del muchacho solicita a la paloma/mujer que lo deje dormir en su nido para que no duerma sola. El nido, en sentido erótico, es el órgano sexual femenino. Tal cual se observa en este fragmento siguiente de *La poesía erótica del Siglo de Oro*:

Y cuando ha corrido,
queda desmayado,
el color quebrado,
fuera de sentido;
mas si torna al nido,
se le alza la porra
con la Catalinorra. (Alzieu, 89, 163)

¹⁰⁹ En general, pájaros y aves “como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. Conciernen al elemento aire [...], son “altura” y, en consecuencia, espiritualidad. (Cirlot, s.v. ‘Aves’)

¹¹⁰ Para más información sobre el tópico de los pájaros en la lírica hispánica, cfr. Masera, 1995, p.245-263

¹¹¹ Por el lado de la tradición judaica, la paloma nos recuerda el pasaje del Arca de Noé, como portadora de la rama del olivo y, por consiguiente de la paz y la armonía:

[10] Y esperó siete días y envió nuevamente a la paloma del arca. [11] Y volvió a él la paloma al atardecer trayendo en su pico una hoja verde de olivo. Así supo Noé que se habían retirado las aguas de la tierra. [12] Esperó aun otros siete días y soltó nuevamente la paloma, que ya no volvió más (Génesis, 8)

En este texto bíblico, además de que la paloma representa la presencia de la tierra, connotación femenina, y la armonía de los hombres con Dios, es portadora del mensaje de salvación.

El nido representa los genitales femeninos, tanto por su forma contenedora como por su función de dar calor, acoger y dar protección. El ave que posa encima de él se le considera, en algunos casos, masculino.

En el siguiente canto, de nuevo la voz masculina adquiere una actitud de desesperación al llamar a su enamorada (la paloma):

Mas presto ven palomba
Mas presto ven con mi;
Mas presto ven querida,
Corre y salvame. (Neumann, 35)

En el siguiente texto, la paloma, en representación de la mujer, quiere volar por el aire, equivalente masculino, connotando la relación sexual, de nuevo se presentan dualidades opuestas que implican la representación de elementos masculinos y femeninos:

Yo kería ser palomba
I bolar por el aver.¹¹² (Koen-Sarano, 162)

Otro ejemplo en la lírica popular hispánica que menciona la relación paloma/mujer es el siguiente, en el que el color blanco connota a la virginidad:

Palomilla blanca,
que pone, que pare. (Frenk, 1987, 2159, 1046)

La voz del siguiente canto es neutra ya que no se sabe quién está hablando; sin embargo, se refiere a las palomas aludiendo al género femenino. Las voces se pueden definir ya sea con marcas textuales explícitas (por el nombre mismo, o adjetivos femeninos --Morenica--), o por el contexto, es decir, por las actividades propias delimitadas para la mujer, es por ejemplo el caso de ‘lavar la camisa’, ‘ir por agua a la fuente’ o ‘coger frutas’.¹¹³ Se intuye, al abarcar varios cantos temáticamente similares, que los cantos que rondan alrededor de los mismos motivos, adquieren significaciones simbólicas determinadas para la mujer o para el hombre.

Las palomicas del palomar
ellas se vienen y se van. (Frenk, 1987, 2088, 1006)

El texto anterior tiene semejanza con el siguiente texto sefaradí¹¹⁴:

¹¹² *aver*- un aire

¹¹³ Para más información sobre la voz femenina de acuerdo al contexto cfr. Masera, 2001

¹¹⁴ Pertenece a un *incipit sefaradí* de Marruecos, en Armistead y Silverman “El cancionero español” num. 15.

“Tres hermanas [ár. palomas] blancas¹¹⁵
volan, vienen y van,
que por el amor van.”

(Martínez Ruiz. *apud*. Frenk, 2003, 2088, 1504)

La mujer es, en este caso, la que se desplaza en busca del amor. Es común, en la lírica popular hispánica, la connotación sexual del segundo verso (‘vienen y van’), en tanto el movimiento del acto erótico, tal y como se refleja en el siguiente texto que se distrae del tema de las aves, pero que corrobora este significado:

Yendo y viniendo
voyme enamorando:
una vez riendo
y otra vez llorando (Milán, *apud* Frenk, 1997, 129, 100)

En la versión sefaradí, el canto casi no sufre alteraciones al ser llevado a la diáspora, pues permanece muy similar a los cantos castellanos. Es probable que se utilizara antes de la expulsión, ya que en esta época compartían la mayoría de los rasgos de la cultura popular:

Tres palomas volan
volan y dan vueltas.
Que por el amor van ¹¹⁶ (Díaz-Mas, 39)

¹¹⁵ El primer verso es similar en varios poemas de la lírica popular hispánica que mencionan, sobre todo, la peculiaridad del número tres y el cambio de sujeto: “Tres morillas m’ enamoran”, o versiones a lo divino como: “Tres Marias m’ enamoran” o correspondencias como: “Tres zagalas me enamoran” (Frenk, 2003, 16b, 58-9). Sobre la mención de las hermanas con distinto tono, cfr. *infra* p. 146 y nota 178. Además el estudio de Julián Rozas Ortiz: “Crear en tradición (II): ‘Las tres lo enamoraban’...” C. Alvar *et al.*, *Lyra mínima oral*, Universidad de Alcalá, 1998, pp.99-105.

¹¹⁶ Una poesía erótica posterior (es decir, del Siglo de Oro), marca el simbolismo del palomo, nótese el cambio de género, es decir, ahora funciona con connotación masculina. Tomo un fragmento:

*Madrugastes, vecina mía,
a sacar pollos;
plega a Dios no los encuentre el duende
y os coma el coco.*

Dicen las vecinas
que ceban palomos,
y las que del huerto
cogen los cogombros,
que apenas se acuestan
y cierran los ojos,
cuando, con un hueso
de la mano al codo,
las dan por las piernas
golpes tan sabrosos
que crujen los dientes

El tema de la paloma – con referente femenino- también sugiere otros sesgos, en el siguiente caso, es como un objetivo casi imposible de conquistar:

-“Esta palomita,
hermano Atar,
¿cómo la supiti
enamorar?” (M.Alvar, 1971, Xa, 227) (Tetuán)

Por otro lado, es importante resaltar el pasaje bíblico del Cantar de los cantares en que la mención de las palomas está conectada a los ojos de la amada, lo que nos remite a un posible origen de la identificación mujer/paloma:

[15] He aquí que eres hermosa, oh amada mía; he aquí que eres hermosa. Tus ojos son como palomas. (Cantar de los cantares, 1)

Y en otro pasaje:

[14] ¡Oh paloma mía que anidas en las hendiduras de la roca, en las grietas de la escarpa! Déjame ver tu rostro, déjame oír tu voz, porque dulce es tu voz y agraciado es tu rostro. (Cantar de los cantares, 2)

Pero volviendo a la función de las aves como transmisoras de un mensaje, en los textos medievales, lo observamos el auto XIX en *La Celestina* que el ave tiene la función de entregar una misiva de amor:

Papagayos, ruiseñores
que cantáis al alborada;
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí asentada.

La media noche es pasada
y no viene;
sabadme si ay otra amada

de dentera todos.

*Madrugastes, vecina mía,
a sacar pollos;
plega a Dios no los encuentre el duende
y os coma el coco.* (Alzieu, 49, 73)

En la explicación correspondiente al sentido que se entendía en el contexto de la época, los autores mencionan que *sacar pollos* era una “ocupación inocente cuando se toma al pie de la letra, más peligrosa si se tiene en cuenta el otro sentido, no registrado por los léxicos, de la palabra *pollo*. Lo explica muy bien un comentarista anónimo de Góngora: ‘Que la parte pudenda de la mujer se llame *pijaro*, bien lo dice el común modo de hablar en Castilla, donde también suele llamarse pollo’ [...] de la misma manera habrá de interpretarse *palomo*.” (Alzieu, 75)

que lo detiene. (*La Celestina* ed. Lacarra, María Eugenia, 334)

En el caso del canto anterior, el ruiseñor marca la presencia de la mañana (como el gallo) y sirve de mensajero de la mujer para mostrar su desesperación al amado porque no viene.

El ruiseñor se caracteriza “por la belleza de su canto que hechiza las noches de vigilia, el ruiseñor es el mago que hace olvidar los peligros del día” (Chevalier, s.v. ‘Ruiseñor’). La mujer se ve frustrada por la ausencia nocturna del hombre. Ella espera¹¹⁷ en vigilia la llegada del amante escuchando hasta el amanecer el canto del ruiseñor. El abandono le induce a pensar en una traición con otra mujer o falta de amor. El ruiseñor tiende a asociarse con la primavera por lo que se convierte en parte constitutiva del *locus amoenus*, ya que envuelve con su canto hermoso y melodioso el espacio de amor.¹¹⁸

Los pájaros, como muchos símbolos, son ambivalentes, ya que pueden connotar elementos masculinos o femeninos, en ambos casos, con referencia erótica. El siguiente canto moderno maneja la descripción del pájaro desde comparaciones cromáticas:

Mama yo no tengo visto
Pásharo kon ojos malvis
Ruvio komo la canela
Blanko komo el yasimin

Ken este pashariko
Ke en mi salón entró
Pirkuró hacerse nido

Arientro de mi corazón¹¹⁹ (Koen-Sarano, 108)

El canto, en voz femenina, muestra un diálogo de la muchacha con la madre (aunque ésta sólo funciona como receptora del mensaje ya que no hay contestación explícita): la niña identifica al pájaro con la descripción del enamorado –ojos azules, rubio o, más

¹¹⁷ También se puede utilizar este texto para el tema de ‘la espera’ de la doncella, cfr. *infra* nota. 126.

¹¹⁸ Mercedes Pampín Barral (“‘Cantan ruiseñores cantares más de ciento’: la evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril” en C. Alvar, *et.al*, *Lyra Mínima oral*, Universidad de Alcalá, 1998) elabora un artículo en que presenta la evolución del ruiseñor en la lírica hispánica a partir de la poesía provenzal. Asimismo, ubica la polivalencia del símbolo, ya que en la poesía tradicional, el ruiseñor puede presentarse como ave de alegrías y goces de amor, pero también de tristeza y desolación: “el ruiseñor, asociado [. . .] al amor desgraciado” (69).

¹¹⁹ *malvis* –azules

pirkuró (*perkurar*) -procurar, intentar, tratar de.

arientro -adentro

bien, castaño como la canela y de piel blanca-, en este sentido, adquiere una connotación provocativamente sensual, pues el ‘pájaro’ de colores entró en el aposento femenino, ‘mi salón’, para hacer su nido¹²⁰ dentro del corazón, ‘centro’ del amor. Como se ve, el significado literal del texto esconde un mensaje subyacente de erotismo.

El muchacho, en el ejemplo siguiente, está en busca de su novia, que, a su vez, está representada también por una ave:

Yo volí de rama en rama
por alcanzar una novia galana.
Y linda novia, ¿de ande volates?
El más lindo novio alcansates. (M.Alvar, 1998, 150)
(Salónica)

Contrario a la connotación masculina de los árboles, las ramas de los árboles, aquí, simbolizan a la mujer, lo que implica que el muchacho –en primera persona- ha estado en constante búsqueda de la mujer ideal hasta encontrar a la más hermosa. En los dos últimos versos cambia la voz narrativa a una tercera persona que le pregunta a la muchacha dónde consiguió ese ‘lindo novio’. Tanto el hombre como la mujer se identifican como aves no específicas debido a la cualidad de volar.

El pájaro, en el siguiente texto, se identifica con la mujer, mientras que el hombre tiene que ver con el personaje del cazador¹²¹:

Venid, virés el pásaro en la rama;
venid, oid ki kaza la galana.
Yo vengo a ver ke muz sea para bien.

Di akel pilar kortí una pera,
de la gentil galana tomaría elmuera.
Yo vengo...

Venid, oid el pasaro en la rama;
venid, sentid ke kaza la galana.
Yo vengo...

Di akel pilar kortí un puncero,
di la genti onrada tomarías yerno.
Yo vengo...

Venid, sentid el pásaro en la rama;

¹²⁰ cfr. *supra* pp. 100-1

¹²¹ cfr. *supra* p. 100

oíd, decir ke kaza la galana.
Yo vengo...¹²² (Sánchez Romeralo, 336) (Rodas)

Es difícil la interpretación de este texto debido a la incongruencia temática que existe de un verso a otro. Sin embargo, se percibe la presencia de la suegra que desea que su hijo o hija contraiga matrimonio. Además del simbolismo del pájaro, se repite el tema de 'korti una pera', es decir, 'cortar frutos', como ya observamos tomando en cuenta la perspectiva femenina; la pera, sin embargo, en este caso, implica a los testículos, pues la mención del 'pilar' nos remite al falo.¹²³

Así como el pájaro es motivo de felicidad, también es motivo de tristeza, pues, como se observa en el siguiente canto, su cualidad de volar, de ser libre, puede convertirse en sufrimiento para el muchacho que conoce lo inestable de su presencia efímera:

Pásharo d'ermozura
Linda la tu figura
Asérkate a mi lado
Te oyeré la boz

El pásharo sáserka
S'aserka a mi lado
En fin de dos minutos
El pásharo boló

El pásharo bolando
Mi corazón yorando
El me desho asperando
Sin tener piadad (Koen-Sarano, 125) (Oriente)

Este canto, como se ve, está narrado como una anécdota cuyo desarrollo es coherente y lineal. Corrobora con el mismo significado simbólico, ya sea del hombre o de la mujer (pues la voz es impersonal) en el que uno de ellos deja abandonada a su pareja. La voz narrativa es de quien se queda esperando. Aunque puede ser cualquiera de los dos géneros, se intuye que es la mujer la que se desplaza, pues, en la descripción de la primera estrofa del 'pájaro', se resalta tanto la 'figura' como 'la voz', lo que nos hace

¹²² *elmuera* –nuera

puncero (punçón) –punchón, pinchón: púa, espina; punzón
Canción escuchada a Mrs. Katherine Israel. apud Sánchez Romeralo, 337

¹²³ cfr. *supra*. p.88.

suponer cualidades femeninas. Además, como ya se comentó con la ‘paloma’, puede ser ella quien personifique al ave que se traslada en busca del amor. No hay que dejar de tomar en cuenta que, como veremos más adelante en el tópico de la espera, es ella quien se queda esperando mientras el hombre amado se desplaza.

Una de las particularidades que caracteriza a los pájaros es su ligereza y libertad de movimiento: pueden ser ellos los portadores de mensajes de tristeza o de alegría. Así, las aves también personifican el destino, más allá de la perspectiva cotidiana:

Los bilbilicos cantan
Con suspiros de amor;
Mi neshama mi ventura
Están en tu poder.¹²⁴ (Neumann, 35)

Los pájaros, en este texto, reflejan con su canto el sufrimiento de la enamorada, (aunque tiene voz neutra) representado por el suspiro de amor. La expectativa de la mujer por el amante ausente da un tono desesperado del cual depende el destino y la suerte de la enamorada, que la va a determinar el ave, es decir, el amante.

Pasharikos chuchulean
En los arvoles de flor
Ay debasho se asentan
Los ke sufren del amor.¹²⁵ (Koen-Sarano, 19) (Oriente)

La imagen clara de la primavera, tiempo propicio para el amor reflejado en el canto de los pájaros y los árboles en flor, se contraponen con la frustración amorosa del personaje. Así como ‘debajo del rosal’ es el lugar ideal para el amor, en este caso, los árboles en flor también funcionan, ya no como lugar de encuentro entre los amantes, sino como el recuerdo de la felicidad pasada, por lo que se convierte en lugar de sufrimiento.

Las diferentes interpretaciones de los pájaros confirma la flexibilidad que adquiere el símbolo según el contexto textual, todo esto dentro de una red de correspondencias semánticas que además requiere de la agudeza perceptiva del receptor.

Por otro lado, como ave significativa en la lírica judeo-española observamos al gallo¹²⁶ que, además de símbolo, a veces se queda como tópico. Aunque está íntimamente

¹²⁴ *bilbilikos (bilbil)*- pájaros, ruiseñores
neshama-espíritu, alma

¹²⁵ *chuchulean* – gorgean, cantan

relacionado con el tema de las albas y alboradas¹²⁷, que ampliaremos después, lo trataremos en este apartado, pues comparte el mismo campo genérico, además de que simbólicamente se identifica con los amantes.

El alva nos mira
y el día amanece:
antes que te sientan,
levántate y vete. (Frenk, 2003, 2290, 1624)

Según Fuente Cornejo,

El último verso de la canción anterior traduce ese sentimiento de dolor y resignación, presumiblemente, en boca de mujer. Este motivo tuvo que gozar de un extraordinario éxito entre los poetas y músicos de este período, pues casi todos los textos de alba conservados lo utilizan, bien aisladamente [...] o en unión con el motivo del canto de los pájaros, el cual ha sido uno de los tópicos constantes de la lírica, tanto como símbolo de renovación primaveral, como asociado al amanecer, mensajero inequívoco de la proximidad del día. (54)

El gallo, en la tradición judía, es símbolo de la inteligencia venida de Dios. Sin embargo, tanto en los cantos hispánicos populares como en los cantos sefaradíes, en las albas, los gallos son los que marcan la separación de los amantes, es decir, el momento que pone fin a la noche de amor. El amanecer es un momento crucial para los amantes: cuando se trata del encuentro, es posible que la mujer sea la que se desplace hacia el lugar de encuentro con el amante: ‘el huerto’ o ‘el valle’:

Las alboradas describen el momento de la reunión de los amantes cuando la niña realiza alguna labor cotidiana como lavar la ropa en el río o ir a buscar agua.
(Masera, 1999, 180)

Mientras que en las alboradas, es el hombre quien va y viene de los aposentos de su amada: “[...] ella es quien, en la mayoría de los casos, invita al hombre a su espacio.”
(Masera, 1999, 180)

¹²⁶ El gallo es “universalmente un símbolo solar, porque su canto anuncia la salida del sol. [...] es, además, eficaz contra las malas influencias de la noche: él las aleja de las casas, si se tiene el cuidado de ponerlo en efígie sobre la puerta” (Chevalier, s. v. ‘Gallo’) El simbolismo arquetípico lo comparte la lírica hispánica en el sentido de que anuncia la salida del sol.

¹²⁷ Como menciona Masera (*Dialectología y tradiciones populares*: “Albas y alboradas en el cancionero tradicional”, Tomo I.IV, Madrid, 1999, 179) “El alba erótica es uno de los motivos que comparte la lírica popular medieval hispánica con otras tradiciones. Expresa el momento de separación en que los amantes se despiden después de una noche de amor (*albas*), o en el que los amantes se encuentran al amanecer (*alboradas*)”.

Armando López Castro, en su investigación sobre las albas y alboradas¹²⁸, propone que, en algunos poemas provenzales, el gallo sustituye a “el *gaita* o vigía, pues es él quien canta y despierta a su amigo, avisándole del peligro” en el amanecer:

El cantar del gallo vino a sustituir el grito del centinela en el castillo, de manera que su vigilancia, junto con el tema de las largas noches, debe relacionarse con el del alba amorosa, del que constituye una variante. (López Castro, 50)

Margit Frenk menciona que “en las escasas *albus* españolas no aparece, como en las francesas y alemanas, el velador, ni tampoco la alondra; lo que saca a los amantes de su dulce reposo es el gallo [...]” (Frenk, 1984, 87):

*-Ya cantan los gallos
buen amor, y vete;
cata que amanece.*

*-Que canten los gallos,
¿yo cómo me iría,
pues tengo en mis brazos
la que yo más quería?
Antes moriría
que de aquí me fuese,
aunque amaneciese.*

*-Dexa tal porfía,
mi dulce amador,
que viene el arbor,
esclarece el día.
Pues el alegría
por poco fenece,
cata que amanece.*

*-¿Qué mejor vitoria
darme puede amor
que el bien y la gloria
me llame al albor?
¡Dichoso amador
quien no se partiese,
aunque amaneciese!*

*-¿Piensas, mi señor,
que só yo contenta?
¡Dios sabe el dolor*

¹²⁸ Alvar Carlos, *et.al*, *Lyra minima oral*. Universidad de Alcalá, 1998, 43: “El alba en la tradición poética romance”

que se m'acrecienta!
Pues la tal afrenta
a mí se m'ofrece,
vete, c'amanece.¹²⁹ (Pérez Priego, 106-107)

También en los cantos sefaradíes prevalece la presencia de los gallos relacionados al amanecer, sin embargo, dicha ave aparece en una alborada, es decir, que el gallo anuncia también la llegada del amante y no la despedida:

Canta, gallo, canta,
que quiere amanecer;
canta, rusión del día,
que quiere esclarecer.

El gallo cantaba
a la punta del pino;
yo lo manteneré
con azúcar y vino.¹³⁰ (Frenk., 1997, 598, 245)

El gallo, en este caso, semeja al hombre que se deja cuidar por la mujer con 'azúcar y vino', elementos simbólicos de amor y alegría¹³¹. Otra interpretación sería ubicar al canto como 'alba', es decir que, aunque no está clara la voz femenina para referirse al hombre (porque es neutra en la primera copla e impersonal en la segunda) de acuerdo al contexto en que se ubica semánticamente, es ella quien no quiere que se vaya su amado al escuchar el canto del gallo, por lo que lo retiene con sustancias afrodisiacas.

Fuente Cornejo (58) corrobora que "las alboradas de los siglos XV a XVII, giran en torno a dos motivos: el encuentro al quebrar el alba y el deseo de que amanezca. El despuntar del día es el marco propicio para el amor [...]"

Pero, ya no con connotación erótica, sino con un tono más inocente y jovial, el siguiente canto muestra a los gallos como símbolos gozosos, del nacimiento de un nuevo día:

¹²⁹ En este canto se percibe la tradición culta, sin embargo, el estribillo es tomado de la lírica hispánica popular.

¹³⁰ *rusión*- ruiseñor

¹³¹ El tema del vino, según Ángel Sáenz-Badillos ("Notas sobre poemas y poetas hispanohebreos" en NRFH, XXX, No. 1, 1981) se presenta en la poesía judeo-española "como factor que aleja las penas del corazón". Claro que el 'vino' está cargado de varias significaciones según el contexto, pues puede verse también desde la postura religiosa en que el líquido funciona como medio para acceder a la divinidad, o como la sangre divina.

Los gayos empezan a kantar
Ya es la ora de alvantar
Non asperemos el sol i el diya
Impies la alegra kompania

Después l'avdala a Shadrvan
Kon las chichekas balyar i kantar
Ala manyana al claro del diya
Se disfazio la kompania ¹³² (Jagoda, 42)

Una de las características de los cantos judíos es la inserción, en muchos casos, de vocablos hebreos extraídos de textos bíblicos, tal como se observa en el texto anterior (*Avdalá* o *Shadrvan*), palabras que también se utilizaban en el hablar cotidiano. El canto, por otro lado, muestra regocijo por la vida y, por consiguiente, el efecto de agradecerle a Dios con rezos, cantos y bailes. Es importante hacer notar que los festejos en las comunidades judías requería de la unión de la congregación, principalmente para celebrar, tanto los rituales del ciclo de vida como las festividades religiosas. Así, la cohesión de los hispano-judíos, en este caso, era parte importante para justificar el sentido existencial del grupo.

Las aves, sin embargo, no sólo significan lo placentero ni la felicidad, sino también funcionan, en algunos casos, como símbolos fúnebres. Como se ha visto, existen varios temas cruzados en cada canto, es decir, que un campo semántico interfiere en otro, mostrando varios motivos en un solo canto. Así, por ejemplo, nos hemos topado con que las aves pertenecen al rubro de la 'naturaleza', pero el tono y la temática que desarrolla el canto son característicos de las endechas. La carga simbólica cambia: de la perspectiva erótica, por un lado, a la imagen dolorosa, por el otro:

Y ayujo y ayujo,
y ande el sol no salía,
y ande el águila negra
sus voces a todos daría,
las voces de mancebos y argasbas.
¡Quién me diera las uñas

¹³² *Avdala* -- servicios religiosos de *Shabat*, rezos sobre el vino, especias y velas que se pronuncian en la noche del viernes, vísperas de dicha festividad.

Shadrvan (*shadrivan*)- fuente
disfazio (*desfecho*) - confundió
chichekas - ¿castañuelas?

de un gavilane!,
desde que se me ha muerto mi hijo,
yo viviendo en pesare. [...] ¹³³ (M.Alvar, 1969, 128-129)

El águila, además de símbolo solar, es rapaz y cruel. Es símbolo de poder, orgullo y opresión. La presencia del águila remite, en el canto, al anuncio de los muchachos y muchachas jóvenes que mueren anticipadamente.

Otro aspecto de la descripción del águila con connotación fúnebre se observa en el color del ave descrito en el canto, ya que el negro es un tono relacionado a la noche, a lo oculto, a la tierra, etc, todos ellos formando un campo semántico en la red simbólica de elementos que conllevan a la muerte.

El gavilan, por otro lado, es “símbolo de usura, de rapacidad, como la mayor parte de los pájaros de la misma familia, con garras de uñas ganchudas.” (Chevalier, s.v. ‘Gavilán’) Aunque también se relaciona con el poderío solar tal cual lo hace el águila, en nuestro canto, la referencia del gavilán con el simbolismo ‘universal’ se identifica por las uñas, pues ambos se refieren a éstas para mostrar agresividad y dolor.

Otra referencia al gavilán con diferente intención se observa en el siguiente fragmento de esta endecha:

Si mal durmiera,
la mi madre en vuestros brazos,
cobijemes la cara
con el velo de los malogrados,
¡Que madre me llamaba
de ese gavilán pintado!¹³⁴ (M.Alvar, 1969, II, 134)

El *malogrado* es el nombre que se les da a los que mueren jóvenes, aún antes de contraer matrimonio. El primer verso ‘si mal durmiera’ indica la muerte misma. El canto lleva una voz narrativa neutral, pues no se sabe si es masculina o femenina, pero de cualquier manera, es una petición a la madre de que le cubra la cara si muere en sus brazos. Entre las costumbres judías, parte del ritual de muerte es enterrar a los difuntos

¹³³ *ayjo* - ¡ay!

argashas – (voz árabe) muchachas, doncellas

¹³⁴ Según Alvar (1969, 134), *gavilán pintado* es ‘hijo hermoso’. Sin embargo, comenta que en el habla viva no ha conseguido identificar las voces con el valor que da.

envueltos en una sábana directo en la tierra. El gavilán, utilizado en este contexto, es una expresión de amor y no de violencia, aunque casi siempre relacionado con la muerte.

Amanecer.

Otro fenómeno natural en los cantos judeo-españoles es la presencia del amanecer. En su significación más clara, como se sugirió antes, la salida del sol implica, ya sea la partida del amante después de una clandestina noche de amor, para no ser descubiertos (*albas*), es decir, la urgencia por realizar el acto sexual antes del amanecer, o la llegada del amante en estos momentos del día para disfrutar del amor (*alboradas*), en ambos casos, el acto sexual de los amantes es el común denominador.

Entendemos por alba o *canción de alba* toda composición lírica de connotación dolorosa en la que dos enamorados que se han encontrado durante la noche tienen que separarse al romper el alba y evitar ser descubiertos [...], [es decir] la obligada y resignada separación, expresada a través del motivo de la súplica o ruego de un yo femenino a su amante para que se marche. (Fuente Cornejo, 54)

Ya desde el Cantar de los cantares se aprecia el amanecer como un momento de amor, ya sea desde la perspectiva de la alborada:

Levantémonos temprano y vayamos a los viñedos para ver si han brotado las viñas, si la flor del vino se ha abierto y si los granados están florecidos: Allí te daré mi amor [14] Las mandrágoras exhalan su fragancia, y a nuestras puertas hay toda suerte de frutos preciados, nuevos, añejos, que tengo guardados para ti, oh amado mío. (Cantar de los cantares, 7, 1160)

o desde la perspectiva del encuentro:

[2] Yo duermo, pero mi amado llama: “Ábreme, hermana mía, amiga mía, paloma mía, inmaculada mía, porque mi cabeza está empapada en rocío, y mis cabellos con las gotas de la noche”. (Cantar de los cantares, 5, 1158)

López Castro (44) nos da cuenta de que las albas y alboradas se definen tanto en himnos mozárabes, en los poemas provenzales y en las cantigas de amigo, continuando con los cantos sefaradíes: “los primeros testimonios de la lírica popular en lengua romance empiezan a darse a partir del siglo X, momento en que el latín deja de ser el único referente cultural y las prohibiciones eclesiásticas no pueden contener por más tiempo la vitalidad del lirismo tradicional”:

Avrime galanika
ke ya v'amanecer
Abrir no vos avro
Mi lindo amor
La noche yo no duermo
Pensando en vos. (Koen-Sarano, 27) (Oriente)

En esta copla se escucha tanto la voz de la mujer como la del hombre, en la que éste insta a su amor a que le abra porque ya llega el día, lo que la ubica dentro de la categoría de 'alborada'. La marca textual que confirma la voz masculina en los dos primeros versos es 'galanika', que alude a la mujer. En respuesta, ella tiene una actitud orgullosa, pues está enojada porque no ha llegado antes, aunque reconoce que lo ama.¹³⁵

Una versión distinta a la anterior es:

Avridme, galanica, que va a amanecer,
avrid ya vos avro, mi lindo amor,
la noche non duermo pensando en vos.
La manachi está durmiendo, mos sentirá,
arrovedmos de la sirma vamos a echar;
siñor padre está escribiendo, mos sentirá,
arrovedmos de la tinta vamos a echar.
Toda la noche, toda, vos estuve asperando,
con las puertas aviertas cirios arrelumbrando.
Dezidme novia, ¿fina quando me iré con vos?
Bezalda y abrazalda, arrojeda para vos.¹³⁶ (Molho, 32)

El canto muestra un diálogo entre el hombre y la mujer, en que, como en la versión anterior, él le suplica a su amada que le abra, como típica alborada. La diferencia primordial que se detecta entre los dos cantos anteriores, es (además de la extensión) la presencia de la madre y el padre de la niña que obstruyen a los amantes. Los versos similares en ambas versiones explican que ella lo espera toda la noche con las puertas abiertas y luces prendidas, lo que en sentido erótico implica que ella estaba dispuesta a darle a su amado el acceso a su cuerpo deseoso, es decir, como el fuego de los 'cirios arrelumbrando': The burning candles show her excitement and also the absent lover. (Masera, 1995, 313) En otra de las interpretaciones eróticas con respecto a la vela o los

¹³⁵ Este canto y el siguiente también pueden utilizar como ejemplo en el tópico de 'la espera' cfr p 162..

¹³⁶ *manachi* -madre
sirma -filigrana de oro o plata para bordar
arrovedmos (arrobe) -robemos

cirios, Alzieu *et.al.*, (42, 60; 59, 92; 131, 259-60) sugiere la connotación que remite al pene.¹³⁷ El tono de esta última versión sefaradí es lúdico, pues tratan de buscar la forma de entretener a la madre y al padre para que no se den cuenta de la presencia del novio.

Una relación inmediata de éste canto se presenta con éste otro rescatado de la lírica castellana:

Buscad, buen amor,
con qué me falguedes,
¡Que mal enojada me tenedes!

Anoche, amor,
os estuve aguardando,
la puerta abierta,
candelas quemando,
y vos, buen amor,
con otra holgando.
¡Que mal enojada me tenedes! (Frenk, 2003, 661, 455)

En este caso, el enojo es por la infidelidad del amante. En toda esta serie, el amanecer marca la llegada y no la despedida. En el siguiente ejemplo el amanecer también implica la llegada:

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Venid a la luz del día,
non trayáys compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo el que yo más amava,
venid a la luz del alva.

Venid a la luz del alva,
non traigáis gran compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.
(Frenk, 1987, 452, 206-207)

Sánchez Romeralo, coincide en que “[e]l alba tiene una especial significación erótica. Puede ser la hora escogida por el amigo para cantar a la amada (una ronda de amanecida)

¹³⁷ Una seguidilla que nos puede dar luz con respecto a esta interpretación es la siguiente:

Mil cosas me faltan
enciende tu cirio

después que durmío
buscarlas hemos. (Alzieu, *et.al.*, 131, 5, 259)

[...]. Puede ser la hora para una cita de amor [...] Puede ser, por último, la hora pesarosa – de larga tradición culta y popular- en que los amantes se despiden [...] (63)

Otra correspondencia temática con los cantos de la lírica hispánica es el texto que sigue, en que la niña se queda dormida y el hombre es quien la despierta, ya sea porque acaba de llegar o porque se tiene que ir y el sol está a punto de salir, el caso es que marca un punto limítrofe temporal:

Que despertad, la blanca niña
que despertad, que ya viene el día;
despertad, la niña blanca,
que despertad, que ya viene el alba. (Frenk, 2003,1083,738)

Otro caso en que el alba es motivo de separación después de gozar el amor es el siguiente:

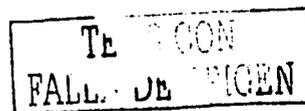
Ya cantan, los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece. (Frenk, 1987, 454b, 208)

Según Asensio (28), “la forma típicamente ibérica es la *alborada* o saludo mañanero del amante yendo a ver a su amada al amanecer”, más que las *albas* que llegan a la Península hasta 1499, tiempo en que los judíos ya eran exiliados o conversos. Sin embargo, el tópico es retomado y transformado para el ritual de boda:

Hermana, hermana,
venis por la mañana,
veris al novio, hermana,
veris al novio de la cara blanca.

No sé qué le diga, hermana,
ni sé qué le hablé:
tan de mañana, hermana,
tan de mañana, como alboreaba.¹³⁸

(M.Alvar,1971, XLVII, 314) (Tetuán)



¹³⁸ *hermana*- amiga enamorada. Nótese que la relación hermana/amada, se rastrea desde el Cantar de los cantares:

[10] ¡Cuán perfecto es tu amor, hermana mía, esposa mía! ¡Cuánto mejores que el vino son tus caricias! ¡Y cuánto mejor es la fragancia de tus ungüentos que todas las especias! (1996, 6, 1157)
Nótese que al analogar a la ‘hermana’ con la mujer amada puede cambiar el sentido en el romance rescatado de la Biblia de ‘Tamar y Amnón’, pues la relación sexual ya no sería una transgresión ético-moral, es decir, incestuosa, sino aceptada socialmente.

Ciertas transformaciones se observan en otras versiones de este canto¹³⁹, por ejemplo, en el primer verso se agrega una ‘hermana’ más a los dos que ya están o en lugar de ‘cara blanca’, dice ‘casa blanca’. Nuestro propósito es, sin embargo, ver cómo funciona ‘la mañana’ que, también tiene rasgos de alegría. La mañana de nuevo implica esperanza, nueva vida, enamoramiento y bienestar. Un enlace casi directo que tomamos de la lírica antigua es:

Vente a la mañana, hermana,
vente a la mañana. (Frenk, 2003, 451, 325)

La llegada del sol implica el nacimiento, el porvenir, el inicio del ciclo de vida y muerte. El amanecer es la regeneración, la inmortalidad; lleva a los hombres, del mundo oscuro de la muerte, al mundo de la luz. El mismo tono alegre que implica el canto del gallo (cuya connotación es similar), se observa en éste amanecer:

¡Ay, que mañanica clara --amanecía por aquí!
¡Ay que ventura la nuestra --hoy nos trujo por aquí!
--“Por mandado vine aquí, --en que fui muy arrojado.
De hoy en tres años mejorado.”
Se levantó señor parido --en una mañanica clara,
a la puerta de la snoga. --¡Ay, allí se le alborearía;
libro de oro en la su mano! --¡Ay! buenas berahot cantaba,
donde le nace un bien venido. --Que los muchos años le para.¹⁴⁰
(M.Alvar, 1971, 230, 179)(Oriente)

Este texto relaciona el amanecer con la llegada de un hijo, confirmando, así, la connotación de renovación y renacimiento, desde la perspectiva cósmica, así como desde la valoración humana de un hecho común.

De esta manera vemos cómo el amanecer es principio de crecimiento, de ascensión espiritual. En uno de los cantos judeo-españoles se percibe esta suspensión del tiempo, entre el día y la noche, en donde sólo se escucha la melancolía de la niña como un halo misterioso, como si la pronunciara desde una dimensión mágica:

Ni amanecía,
Ni era de día,
Cuando la blanca niña
Cantava su manzia.¹⁴¹ (Neumann, 39)

¹³⁹ Véase más referencias sobre los cambios en M. Alvar. *Cantos de boda judeo-españoles*. Instituto Arias Montano, Madrid, 1971

¹⁴⁰ *snoga* - sinagoga
berahot - bendiciones

La ‘blanca niña’ está anunciando que ya está lista para el amor, por lo que canta (al amado) en esta hora indeterminada del día. Según Reckert, el amanecer significa, a su vez, la doncellez de la ‘blanca niña’ (*alva*): “Lo que realza extraordinariamente el poder de intensificación de lo que de otra manera sería una repetición paralelística corriente es este solapar de significados, alcanzado por la superposición de tres alburas que se refuerzan mutuamente: la de la tez de la niña, la de su ropa blanca revoloteando al viento y la de la luz del alba que envuelve a ambas. (Reckert, 92) Como veremos en los cantos de la ‘morena’, la blancura implica ‘virginidad’.

El siguiente pertenece a las ‘alboradas’, pues es la niña la que se desplaza en busca de su amante. Como se dijo, son en las actividades cotidianas de la mujer cuando se realiza el encuentro entre los enamorados:

Levanteime, madre,
 lunes de mañana,
 fuérame al mercado
 y como alborcaba.
*Y ay pastor a mi
 para mi pastor
 y ay pastor a mí.* (M.Alvar, 1971, XL, 293) (Tetuán)

La carga erótica está implícita en este canto, pues el desplazarse hacia el mercado o la plaza funciona de la misma manera que ‘ir a la fuente’, ‘a la plaza’ o ‘a la huerta’, es decir, la mujer se expone ante la vista de los mancebos para encontrar amor. Como se ve, hay un aglutinamiento de símbolos similares que aluden al lugar de encuentro entre los amantes. Dentro de este mismo rubro, ‘la sierra’, ‘la romería’, ‘riberas del río’ o, a veces, ‘lo alto de una montaña’ significan de forma análoga.¹⁴²

Otro símbolo que se relaciona con el amanecer, por otro lado, es la puerta, que implica el paso de una dimensión a otra, de la noche hacia el día, de la esperanza a la desesperanza y viceversa:

Avri tu puerta serrada
 K'en tu blakón dinguna luz aklara
 Por el amor ke yo ati mi bella

¹⁴¹ *manzia* (*mancilla, manzilla*) –mancha, pena, lástima

¹⁴² Para más información acerca del lugar de encuentro de los amantes, cfr. Masera, 1995, 2001 y Frenk, 1993.

Partiremos los dos aki (Koen-Sarano, 26) (Oriente)

La luz en el balcón es una señal de presencia, de respuesta hacia el amado que está 'afuera', por lo que la carencia de luz, según éste contexto, además de que la puerta está cerrada, simboliza la ausencia de la mujer o el desinterés de ella por el amante. Como se ve, el espacio está delimitado entre exterior e interior, donde se encuentra la doncella. El muchacho expresa una especie de súplica para que abra la puerta, señal de que es aceptado o correspondido por la mujer. Varios son los estudios que se han elaborado acerca del simbolismo de la puerta.¹⁴³ En algunas investigaciones, "the opened door [...] underlines the sexual experience of the woman. She has already opened her body to her lover. (Masera, 1995, 313) mientras que la puerta cerrada, como en el caso del canto anterior, implica la negación de la relación sexual, es decir, la virginidad.

The woman's opening or closing of the door stands for acceptance or rejection of sexual intercourse. Sometimes in old lyrics the lover is at her door and we are witnesses to the girl's agitation before the meeting with her body. At other times, the open door represents the girl who already has a lover, and her sexual desire is represented by leaving the door open. (Masera, 1995, 316)

Sin embargo, una variante temática que se percibe en el último verso del canto anterior es que el hombre le propone a la amada irse, en vez de penetrar en los aposentos de ella.

Para no desviarnos del tema del amanecer, volvamos de nuevo a un canto que pertenece a las endechas, es decir a los cantos de muerte, en los que el amanecer ya no funciona como símbolo positivo, de renovación y vida, o símbolo erótico, sino, por el contrario, anuncia la tristeza y desolación producida por la muerte. Nótese como, de acuerdo al contexto, el amanecer adquiere varias significaciones, lo que afirma la ambivalencia del símbolo:

Ya amanece, ya amanecía,
los que los pica la muerte,
no s'adormían.

Ya amanece en ese campo,

¹⁴³ Masera (1995, 316), recalca la relación simbólica que existe entre la mujer y la casa: "In old Peninsular lyrics, the house door has preserved this erotic meaning. The house corresponds to the girl's body and the door is the entrance it."

levantaivos las quemadas
y a hacer llanto.

Ya amanece ya amanecía.
Ya amanece con mucho pesare:
levantad a los maridos buenos,
para estar en sus lugares.

Ya amanece con mucha mancilla,
se van los maridos chicos
y no hacen alegría.

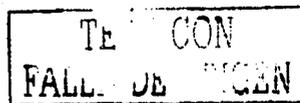
Levantay por la mañana,
levantay con mucho sospiro,
se van mancebos y anasbas,
ni jupa ni cirios.¹⁴⁴ (M.Alvar, 1998, 245, 192) (Larache)

El canto es un lamento por la abrupta interrupción de la vida, ya que se refiere tanto a maridos jóvenes como a muchachos de corta edad que alteran la secuencia del ciclo vital con su muerte. El canto convoca a los hombres a realizar los rezos del ritual fúnebre correspondiente, así como también a las mujeres para servir de plañideras¹⁴⁵ y llorar al ser querido. El sentimiento de dolor se percibe en el tono melancólico y triste, tal y como sucede en el siguiente canto:

Al volver de la ronda
los rondadores,
murió la pobre niña
soñando amores.
Cuando moría,
en las cumbres lejanas
amanecía. (M.Alvar, 1969, XIII, 203)

¹⁴⁴ quemadas -viudas
mancilla (manzilla)- pena
jupa -nupcias (voz hebrea)

¹⁴⁵ Según Benoliel, 'las oyinaderas, plañideras o carpideras ejercían el oficio -remunerado- de llorar a los difuntos, acompañando su llanto con cánticos adecuados a las circunstancias, llamados oyinas, saltando en círculo al compás de aquellos cantos, mesándose los cabellos desgredados, carpiéndose las mejillas con las uñas o con tiestos untados de hollín, dándose estruendosas bofetadas, y, de tiempo en tiempo, prorrumpiendo todas juntas en alaridos desgarradores, con las voces ¡woh! ¡woh!. En los intervalos de estas grandes explosiones, la principal de las plañideras, con acento lastimero y notable elocuencia, enumeraba las cualidades físicas y morales del difunto, sus virtudes, sus actos de beneficencia, etc. y dirigiéndose a los presentes recordaba lo que debían de cariños y servicios y cuánto cada uno con su muerte pedía. (apud M.Alvar, 1998, XLIV)



Este último canto nos remite a la existencia humana trascendida a la dimensión cósmica, en el sentido de que la vida de la niña termina con la noche, que connota la muerte; el amanecer o el día, por lo tanto, remite a la vida, como ya se dijo. En el canto, la distancia de ‘cumbres lejanas’ de la segunda estrofa, marca una perspectiva cósmica, es decir, ubica a la muerte de la niña como parte del ciclo universal, no como la muchacha joven enamorada, de la primera estrofa.

*Noche*¹⁴⁶

Ciertos cantos sefaradíes se refieren a la noche como el momento propicio para el amor, ya que la oscuridad oculta a los amantes para la intimidad:

Noches, noches, buenas noches, - noches son d’ enamorar
Ah, noches son d’ enamorar (M.Alvar, 1998, 163, 148) (Balcanes)

Entrar en la noche es acceder a lo indeterminado, es entrar a donde se libera el sueño y lo incierto. El amor es un sentimiento inestable, es decir, parecido al sueño.

Ni por sien navíos, -ni por otros mil,
una noche como esta -no es de dormir.
Sien navíos traigo -a la oría del mar,
levaldos la novia, -dejeime a folgar.
Le di un pelisquito, -la hise arrebuir,
*una noche como esta -no es de dormir.*¹⁴⁷

(M.Alvar, 1998, 217, 170)(Tetuán)

En las correspondencias castellanas medievales vemos un canto similar:

¹⁴⁶ Desde la perspectiva bíblica, es conocido el pasaje del Génesis que muestra los días de la Creación: [1] En el principio creó Dios el cielo y la tierra. [2] Pero la tierra estaba desolada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el espíritu de Dios flotaba sobre la superficie de las aguas. [3] Y dijo Dios: “Haya luz” y hubo luz. [4] Y vio Dios que la luz era buena e hizo separar la luz de la oscuridad. [5] Y llamó Dios a la luz Día y a la oscuridad la llamó Noche, y hubo tarde y hubo mañana: un día. (Génesis, 1)

Como se observa, la luz siempre se relaciona con la oscuridad, ninguna de las dos puede existir sin su opuesto. Desde el enfoque de la simbología universal, la noche se asocia al sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño “[...] Las noches simbolizan el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida.”(Chevalier, s.v. ‘Noche’)

¹⁴⁷ *levaldos*-llevados
arrebuir- rebullir

No la devemos dormir
la noche santa,
no la devemos dormir. (Frenk, 2003, 1290, 879)

Es clara la adaptación de la lírica castellana a la lírica judeo-española en estos ejemplos, pues de nuevo se percibe un giro en el sentido: mientras la primera tiene connotación erótica, o en todo caso con intención de canto nupcial, en la segunda versión se deja ver la carga litúrgica ('noche santa'). Otros adjetivos determinan el tono del canto, así, la noche oscura es también el tiempo propicio para el amor:

Si la noche haze oscura,
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís amigo? (Frenk, 2003, 573, 403)

Como también lo es la noche clara:

Esta noche y la pasada
¿cómo no has venido, amor?
estando la noche clara
y el caminito andador.¹⁴⁸
(Córdoba y Oña *apud* Masera, 1995, 164)

La noche, según Cirlot, está "relacionada con el principio pasivo, lo femenino y lo inconsciente [...] como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, [la noche] no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional." (Cirlot, s.v. 'Noche')

La mayoría de las canciones cantadas con la temática de la noche en que se refleja un sentimiento de soledad, están en voz femenina. No es difícil pensar entonces que, es una característica temática exclusiva de la mujer, tal cual afirma Masera:

La ausencia de canciones puestas en boca de hombre en las que se hable de soledad y, por el contrario, la gran cantidad de textos con este tema de voz femenina, nos llevan a concluir que la soledad es un tema propio de la voz de la mujer. Ya sea ésta negativa, cuando se asocia a la noche y destaca la falta de amante, o que sea positiva [...] donde la soledad de la niña muestra disponibilidad sexual.(2001,65)

La afirmación de Masera, sin embargo, puede carecer de flexibilidad en tanto que puede haber cantos, como el siguiente, en que se muestre la voz neutra, es decir, sin

¹⁴⁸ cfr. Masera, 1995, 164

identificar plenamente al emisor. Aún así, corroboramos que hay varios fragmentos en la lírica popular hispánica que se aplican a la noche con un significado de soledad.

Observemos otras variantes con tono nostálgico en el siguiente canto sefaradí:

Estas noches atán largas
para mi
no solían ser así. (Frenk, 1987, 459, 211)

La noche se asocia con la incertidumbre, como ya se mencionó, y como tal, existen algunos cantos judeo-españoles que muestran un tono triste y de desilusión:

-“Madre, qué linda noche,
cuántas estrellas,
ábreme la ventana
que quiero verlas.
Tú bien sabes lo mucho
que yo a él le quiero
tú bien sabes que el ingrato
traición me ha hecho.
Y no lo odio [...] (M.Alvar, 1998, 254, 198-199) (Larache)

Es un canto en el que la hija confiesa a su madre el dolor y el despecho que siente ante el abandono y la traición del amado. Sin embargo, con tono de resignación, la actitud de la mujer es la de asumir la desgracia, más que de enojo o coraje. La noche y las estrellas acompañan la desolación de la mujer despreciada por el amante.

El color negro, como se dijo, se relaciona como parte del sentimiento nocturno de melancolía:

Parióme mi madre
en una noche oscura. (M.Alvar, 1969, XIIc, 195) (Tetuán)

La luna, por otro lado, ubicada dentro del campo semántico femenino en la cadena de relaciones simbólicas, remite a la sexualidad, al ciclo natural de la mujer.

Sabiendo que en la tradición poética la naturaleza no es nunca un mero paisaje y que la luna constituye un símbolo universal [...] [como] principio femenino, la menstruación y otros ritmos biológicos, el paso del tiempo, el conocimiento discursivo; las deidades lunares producen lluvia y conservan el agua, propiciando la fertilidad [...] (Frenk, 1993, 162)

La luna está presente, principalmente, en la noche, por lo que se ubica en la misma concepción simbólica. La luna está sometida a la ley universal del devenir, del

nacimiento y de la muerte. Implica, como el sol, un eterno retorno en su periodicidad de crecer, decrecer y desaparecer que implica, a su vez, el tiempo. Este símbolo vincula entre sí a la luna, las aguas, la fecundidad de las mujeres, la vegetación, el destino y la iniciación. La luna es testiga del ocultamiento de los amantes:

Alta, alta va la luna, -cuando el sol salir quería,
cuando el conde Alimares -con la condesa durmía.
No lo sabían ningunos, -cuantos en la corte había,
sino la su hija sola, -que lo vía y lo encubría. (M.Alvar, 1998, 81, 79) (Oriente)

Para los antiguos, la noche y la tierra se vinculaban a través de la luna para formar sombras, lo que no existía, lo que era sólo reflejo, apariencia; de esta penumbra surgieron las deidades nocturnas, donde la luna simbolizaba el principio femenino. Y fueron equiparadas, en gran medida, con base en la coincidencia existente entre los períodos de menstruales de la mujer y los ciclos de la luna. Tal similitud constituyó un factor importante para que esta reina de la noche hubiera sido considerada como deidad de mujer. (Cándano, 110-111)¹⁴⁹

Así, la luna se relaciona con la fertilidad, con las transformaciones (inestabilidad) de la mujer, la intimidad y lo instintivo, es decir, con el poder de creación y destrucción. Era común, pues, que la mujer se relacionara con la obscuridad y, por ende, a lo incontrolable, lo irracional y lo maligno.

*Sueño*¹⁵⁰

Con a la noche se vincula el sueño¹⁵¹, y en los cantos sefaradíes, éste tema se refleja en un bellissimo texto en que el sueño cobra mayor importancia que la realidad:

¹⁴⁹ Graciela Cándano hace un análisis de la concepción femenina en distintas mitologías y textos literarios, adjudicándole a la mujer características reprobatorias desde la perspectiva masculina. Esta actitud misógina surge debido a las diferencias poco comprendidas entre las particularidades femeninas y masculinas. El resultado es una actitud de rechazo y devaluación del hombre ante la amenaza que les representa la mujer.

¹⁵⁰ El sueño, según Frédéric Gaussen (*apud*. Chevalier, s.v. 'Sueño'), es "símbolo de la aventura individual, alojado tan profundamente en la intimidad de la conciencia que escapa a su propio creador, el sueño nos aparece como la expresión más secreta y más impúdica de nosotros mismos."

¹⁵¹ Los sueños tienen presencia en algunos pasajes bíblicos, por ejemplo, el siguiente texto se describe el sueño de José:

[5] Y José tuvo un sueño que contó a sus hermanos, quienes entonces lo odiaron más que antes. [6] Les contó: "Os ruego me escuchéis el sueño que he tenido. [7]

Estábamos atando gavillas en medio del campo, cuando de pronto mi hoz se levantó y se mantuvo parada y vuestras hoces se inclinaban alrededor" [...] [9] Y tuvo aún otro sueño, que también contó a sus hermanos, diciéndoles: "He aquí que el sol y la luna y once estrellas se posternaban ante mí" (Génesis. 37)

-“Y anoche, mi madre,
cuando me eché a dormir
se le asoñaba un sueño
tan dulce era de desir:
que me adormía
y a las orillas del Sil”¹⁵².
-“Marido es, hija,
que a ti vino a depedir”.
-“Con amor, madre,
con amor yo me iré a dormir”.

-Y anoche, mi madre,
cuando me eché a acordar,
soñaba un sueño
tan dulce era de contar:
que me adormía
y a las orías del mar”.
-“Marido es, hija,
que a ti vino a demandar”.
-“Con amor, madre,
con amor yo me iré a folgar”. (M.Alvar, 1971, VIa, 219)

En el canto aparecen dos voces, la de la muchacha que confiesa a su madre su sueño y la voz de la madre que le interpreta el significado del mismo. La muchacha trata de descifrar su sueño, deseando y saboreando esa otra realidad que escapa a su voluntad y a su responsabilidad. La doncella vive el sueño como si existiera realmente, pues el sueño refleja sus aspiraciones más profundas, que es perderse en una dimensión mágica de erotismo y placer. Incluso, al contarlo, lo vuelve a saborear. La madre, por su parte, aparece en su carácter de adivinadora, ya que su interpretación es como una premonición

En éste texto, como se observa, el sueño tiene también carácter premonitorio, es decir, anticipa el futuro.

¹⁵² El agua se relaciona con los sueños en los cantos y, en este sentido, el texto anterior nos habla de que la muchacha se durmió a orillas del Sil que, según menciona Alvar:

Sil –Mar [...] no encuentro en ninguna de las obras que manejo una correspondencia como ésta. El sintagma completo dice “a las orillas del...” localización que es un tópico de la literatura de todos los tiempos; la precisión –*Sil*–, repetida en dos variantes del mismo poema, ya no lo es tanto. No tiene nada de extraño, por categorías distintas que en sí sean, la correspondencia río [Sil]/mar; entonces se explica bien la presencia de uno de los ríos famosos de Galicia. Sil, río, mar son correlaciones [implicadas] [...]. *Sil – mar* aparecen en un texto de Romeu, Catal (p.45), lo que acrecienta el valor del testimonio judeo-español: desde Galicia a Cataluña, pasando por Castilla, el cliché poético se extendió por toda la Península:

La vostra amor m'ich fa venir.
semblau-me stela del sir.
La vostra amor m'ich fa passar.
semblau-me stela del mar. (M.Alvar, 1971, 92)

TESIS CON
ALLA DE ORIGEN

de la llegada del hombre amado por su hija. La correspondencia directa de este canto nos lleva al siguiente canto castellano:

Con amores, mi madre,
con amores m'adormí. (Frenk, 1987, 268, 124)

Un canto castellano similar, en tanto se alude a la madre como confesora del sueño es el siguiente fragmento:

Yo soñara, madre, un sueño
que me dio en el corazón:
que se yvan los mis amores
a las islas de la mar.
Yo no los puedo olvidar.
¿Quien me los hará tornar?
¿Quien me los hará tornar?¹⁵³ (Reckert, 81)

Es común en varios cantos, el tema del sueño bajo los árboles¹⁵⁴:

Debajo del limón
dormía la niña,
sus pies en el agua fría.
Du amor por allí vendría:
-“¿Qué hacés mi novia garrida?”
-“Asperando a vos mi vida”.
Debajo del limón la niña.
sus pies en el agua fría.
su amor por allí vendría. (M.Alvar, 1989, XXIX)

O a la sombra de los cabellos de la doncella, tal como se sigue en siguiente canto castellano:

A la sombra de mis cabellos
se adormió:
¿si le recordaré yo? (Frenk, 2003, 453, 327)

Como se observa, la protección del árbol, la emanación del agua y, en ocasiones, el sueño, son temas que ubican a la mujer desde una perspectiva sensual, o como lo expresa

¹⁵³ Reckert (81) menciona que, “aunque escrito en castellano, este villancico se encuentra en la *Farsa da Lusitana*; en su tonalidad global, con lejanas y misteriosas islas y sueños proféticos, es numinosamente portuguesa”.

¹⁵⁴ Este texto se presenta en varias versiones. Una de ellas es la que se expuso en la p.76. Otra más parecida a la actual está referida en la p.162. La exposición de estos cantos análogos se justifica porque están analizados diferentes símbolos en cada caso.

Alvar (1971, 103): “Alguna vez la doncella déjase mecer por un sueño: la sombra de un frutal cobija sensualmente su cuerpo, y el ruido del agua adormece sus sentidos.” La vinculación de los cantos sefardíes con la lírica popular hispánica es directa, tal cual se observa en los siguientes textos:

Al son de los chorricos
Ahí ya se durmió.
Pasó un caballero
dos besicos le dio.
-¡Ah si mi amor lo sabe!
matada muero yo.
-Yo era el caballero
por vos muría yo. (Attias *apud.* M.Alvar, 1971, 102)

El sueño muestra una empatía con los sentimientos femeninos, de nuevo es un marco para evocar el amor; en el caso anterior, además, se cuenta, de manera anecdótica y con diálogo, la actitud de fidelidad de la mujer ante su amante, al ser sorprendida por un caballero y mostrar su culpa. Finalmente, su amor y el caballero son el mismo.

Cejador por un lado, y Pedro Henríquez Ureña¹⁵⁵ nos prestan un texto de la lírica popular hispánica que se relaciona con el poema que estamos tratando:

En los álamos duerme la niña
y un arroyuelo, que pasa veloz,
saltando y brincando la despertó.

Otra posible correspondencia temática es el texto que aparece en el *Romancero General* (edic. González Palencia, II, p.251 b, num. 1170) en el que el sueño de la mujer es un verdadero misterio:

Daba sombra el alameda
y hacía mucho calor,
y en ella a pasar la siesta
recostóse mi lindo amor,
y se durmió
con el canto del ruiseñor.

Debaxo del verde alamillo
mi dulce amor se durmió.
¡Ay, mi Dios, y quién llegará
y le preguntara

SIS CON
DE ORIGEN

¹⁵⁵ *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2ª. ed. Madrid, 1933, *apud.* M.Alvar, 1971, 103

qué sueño soñó! (Frenk, 1987, 2307, 1100)

Para Alvar, las canciones judeo-españolas vuelven a declarar su vinculación castellana en este texto (*Fuérame a bañar / a orías del río/...*). Este es el mismo texto citado por los cancioneros gallego-portugueses y de Bernardim Ribeiro, las mismas del romancero general, las mismas que --desde el *Cancionero musical*-- han pasado a través del tiempo. (M.Alvar, 1998, XXX)

Es interesante observar la inclusión de versos populares en las glosas cultas. Hay ciertos temas o motivos que delimitan y delimitan, en cierta medida, la poesía culta de la popular.¹⁵⁶ Uno de estos temas es la analogía del amor con la lucha guerrera en la que la mujer vence al caballero con su amor. Un ejemplo de esto es el siguiente texto en que se retomaron los significados populares de los símbolos del agua y el sueño con connotación erótica, en los cantos cultos:

*A la sombra de mis cabellos
se adurmió.
¿Si le recordaré yo?*

Adurmiose el caballero
en mi regaño acostado.
En verse mi prisionero
muy dichoso se ha hallado.
De verse muy transportado
*se adurmió.
¿Si le recordaré yo?*

Amor hizo ser vencidos
sus ojos cuando me vieron,
y que fuesen adormidos
con la gloria que sintieron.
Quando más mirar quisieron
*se adurmió.
¿Si le recordaré yo?*

Peleó con el amor,
de su gran fuego inflamado;
por su siervo se le ha dado
para siempre en su favor.
Querellando su dolor

TESIS CON
LLA DE ORIGEN

¹⁵⁶ Para más información sobre la delimitación de la poesía culta y la popular, cfr: "Las imágenes populares en cancioneros musicales" de Alan Deyermund *apud* C. Alvar *et.al. Lyra minima oral*, 1998, 17.

se adurmió.
¿Si le recordaré yo?

Estando así dudando
por ver si recordava,
dixo: "Ya estoy descansado.
Dexame señora mía".
Bien velaba, aunque dormía,
pues me oyó.
*¿Si le recordaré o no?*¹⁵⁷ (Pérez Priego, 119-120)

Dormir y soñar no siempre implican el misterio y la ilusión idealizada del amado. También se pueden presentar en los cantos como una necesidad puramente biológica, antisentimental e instintiva. Es el caso de las respuestas de la madre en el siguiente canto en que la niña quiere la compañía del amante. La forma dialogada entre la madre y la niña aparece ahora desde una perspectiva jovial y desinhibida:

Ay madre, buscáime con quién duerma, ay hizha, durmete en la cozzina
ay madre, me espanto de la vizzina, y sola no durmiré.
Sola no durmiré, sola no durmiría, sola no durmiré.

Ay madre, buscáime con quién duerma, ay hizha, durmete en la terrassa
Ay madre, me espanto de la luna entera, y sola no durmiré.
Sola no durmiré, sola no durmiría, sola no durmiré.

Ay madre, buscáime con quien duerma, ay hizha, durmete en el pozzo,
Ay madre, ayi stava mi señor espozzo, y con él me durmiré.
Con él me durmiré, con él me durmiría, con él me durmiré.
(Cohen y Paniagua, CD, 5, 18) (Oriente pero cantada en Marruecos)

Varios son los textos que se extraen de la lírica antigua con respecto a la resistencia de dormir sola o, según Masera, que muestran la rebeldía de la niña frente a sus padres¹⁵⁸:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁵⁷ Aunque este canto ya se expuso (cfr. p.174), en esta ocasión se trata de otro aspecto de análisis.
recordaré –despertaré
querellando –quejándose

¹⁵⁸ La misma Masera cita a Pilar Lorenzo Gradín (*apud* 2001, 68) que sostiene: "A menudo, la madre utiliza como método disuasorio el insulto y la oposición tajante al amigo, pero, ante esto, la joven adopta una postura de fuerza que, en ocasiones, no está exenta de comicidad y burla."

¡Hola, hola,
que no tengo de dormir sola!
¡Hala, hala,
sino bien acompañada! (Frenk, 2003, 169ª, 152)

No siempre la madre toma cuerpo y voz, es más, en la mayoría de los cantos de la lírica antigua, la madre sólo aparece para completar el verso, sin realmente referirse a la persona.

Agua

El agua es un motivo universal que en las tradiciones judías y cristianas “simboliza, ante todo el origen de la creación. El *mem* (M) hebreo simboliza el agua sensible: es madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente y por ello debe considerarse como una hierofanía.”(Chevalier, s.v. ‘Agua’)

El agua es concebida desde dos dimensiones opuestas y complementarias desde la concepción bíblica:

En el segundo día [Dios] hizo un firmamento para separar las aguas de arriba y las aguas de abajo, y lo llamó “Cielo”.

En el tercer día juntó en un lugar las aguas de debajo de los cielos y apareció lo seco; y a lo seco llamó “Tierra” y a la reunión de las aguas “Mar”. Y le dijo a la Tierra que brotara hierbas y árboles. (Génesis, 1: 9-11)¹⁵⁹

¹⁵⁹ En otros textos bíblicos, (Salmo XVIII, 10 y Nahum I, 4; Proverbios XXX, 4; Salmo CIV, 3-5; Isaías XL, 12; Salmo LXXV, 7; Salmo XCIII, 3; Jeremías XXXI, 35; Job IX, 13; Salmo LXXXIX, 11; Job XXVI, 12-13; Isaías LI, 9; Salmo CIV, 6-8; LXXIV 13-14; Nahum I, 4; Salmo XVIII, 15-16; Isaías XL, 12; Salmo XXXIII, 7; Jeremías V, 22; Job XXXVIII, 8-11, menciona Graves que “mientras realizaba la obra de la Creación, Dios cabalgaba a través del abismo montado en nubes, o en querubines, o en las alas de la tormenta, o cogía a los vientos que pasaban y hacía de ellos sus mensajeros. Asentó la Tierra sobre bases firmes, pesando cuidadosamente las montañas, hundiendo algunas como pilares en las aguas del Abismo, arqueando la Tierra sobre ellas y cerrando el arco con una clave formada por otras montañas.

Las aguas rugientes del Abismo se levantaron y Tehom, su reina, amenazó con inundar la obra de Dios: Pero en su igneo carro recorrió Él las aguas y lanzó contra ella grandes andanadas de granizo, rayos y truenos: Mató a su monstruo aliado Leviatán con un golpe en el cráneo; y al monstruo Ráhab atravesándole el corazón con una espada. Aterrorizadas por su voz, las aguas de Tehom descendieron. Los ríos retrocedieron por las colinas y descendieron a los valles situados más allá. Tehom, temblando, reconoció su derrota. Dios lanzó un grito de victoria y secó la inundación hasta que quedaron a la vista las bases de la Tierra. Luego midió en el hueco de su mano el agua que quedaba, la derramó en el lecho del mar y puso dunas de arena como su límite perpetuo; al mismo tiempo dictó un decreto que Tehom nunca podría infringir por violentamente que rugiesen sus olas saladas, pues estaba, por decirlo así, encerrada tras unas puertas a través de las cuales se había echado un cerrojo” (Graves, 26-27)

El agua se manifiesta en varios aspectos: como lluvia, como ríos, mares, manantiales o fuentes. Cada una de ellos remite a connotaciones distintas. Es, por ejemplo, en los manantiales donde tienen lugar los “encuentros esenciales: como lugares sagrados [...] Cerca de estos lugares nace el amor y se preparan los matrimonios” (*idem*, s.v. ‘Agua’) “Constituyen la boca del agua viva o del agua virgen” (*idem*, s.v. ‘Fuente o manantial’), constantemente relacionada con la maternidad, la pureza y el conocimiento.

El agua, entonces, está relacionada íntimamente con la mujer; así, observamos la analogía que se da en el siguiente texto bíblico:

[15] Eres una fuente de jardines, un pozo de aguas corrientes y arroyos que fluyen del Líbano. (Cantar de los cantares, 4)

En la mayoría de las culturas es común la sacralización de los manantiales; por tal motivo, los cultos se concentran frecuentemente alrededor de las fuentes. El valor sagrado y sacralizante de las aguas es universal, ya que es el líquido que precede a la misma creación, por un lado y, por el otro, está presente en la recreación vital del ser humano. El agua “posee una virtud purificadora, y por esta razón también se considera sagrada. [...] La inmersión es regeneradora, opera un renacimiento, en el sentido de que es a la vez muerte y vida.” (*idem*, s.v. ‘Agua’)

Pero, el simbolismo del agua en tanto se conecta a la mujer, está en relación a su connotación de ‘vida’ y renovación, al agua que nace de la tierra y del ‘alba blanca’.¹⁶⁰ Según Morales, menciona del cántaro que, “[e]n el simbolismo central de lo femenino está su capacidad de contención a manera de recipiente, vientre, cáliz o grial. Los elementos naturales asociados al simbolismo del recipiente son tierra y agua” (Morales, 45). El vaso es simbólicamente el seno materno, el útero en donde se forma un nuevo nacimiento, depósito de vida, espacio de la metamorfosis. Tanto los cantos populares hispánicos como los *sefaradíes*, adquieren la connotación simbólica del agua y el cántaro, *traduciéndola* en un carácter erótico y trivial. La fuente también es el lugar de encuentro de los enamorados y generalmente la vasija se asocia a ella. De esta manera, cuando el cántaro o el vaso está íntegro o nuevo, funciona como símbolo de virginidad, mientras que cuando está viejo o roto, implica la desfloración de la muchacha o que ésta está

¹⁶⁰ La tierra está aquí asociada a la luna como símbolo de fecundidad consumada, tierra preñada, de la que sale el agua para que, iniciada la fecundación, la germinación tenga lugar. (Chevalier, s.v. ‘Agua’)

enamorada.¹⁶¹ Así, en este sentido, se escucha el canto sefaradí que alude al cántaro, cuyas primeras palabras funcionan como fórmula estilística¹⁶²:

Yo me levantara un lunes,
un lunes por la mañana,
tomara mi cantarito
y a la fuente fui por agua. (M.Alvar, 1971, XVIIa, 242)

La vasija o el cántaro roto implica un proceso irreversible, así como la pérdida de la virginidad de la muchacha. Para la mujer, deviene en un proceso de maduración, pues tiene que asumir su postura social e individual ante la relación sexual. "El cántaro, recipiente de simbolismo netamente femenino, es naturalmente el vientre. El cántaro quebrado permite el fluir del agua que es la fecundidad." (Morales, 47) En las costumbres de boda en la tradición judía, al finalizar la ceremonia religiosa, el novio rompe una copa o una taza con el pie simbolizando así, en las interpretaciones más comunes, el recuerdo de la destrucción del Primer Templo, pues cabe, en estas circunstancias de felicidad, no olvidar lo efímero e inestable de un momento grato. Sin embargo, otra interpretación, no moral ni religiosa, sería, como en las menciones anteriores, la próxima desfloración de la novia. La vasija, por otro lado, se ha relacionado con la mujer en el sentido de que es ella quien la utiliza en sus quehaceres cotidianos, como llevar el agua o preparar en ella los alimentos.

El caldero es una vasija metálica que sirve para calentar, hervir o cocer. Es equivalente al cuerno, el vaso o la jarra. Es el contenedor de alimento inagotable. Entre los cantos judeo-españoles, un canto antiquísimo dice así:

...¡Adobar, adobar!,
calderita de mi amigo,
mi calderita adobar...

(Martínez Ruíz. *apud.* Frenk, 1987, 1173, 562)

¹⁶¹ Méndez (*apud* Masera, 1995, 124 y 126) muestra una de las costumbres que se practicaban en Castilla, el la que la novia se identifica con la jarra:

después de acordado la noche para concertar el día de la boda, el padre y padrino visten sus mejores galas y van a la casa de la novia 'quienes reciben a los visitantes y les hacen sentar alrededor de una mesa pequeña con un mantel blanco, sobre el cual ponen una torta de pan, un cuchillo y una jarra colocada boca abajo; si la novia no fuese virgen la jarra ha de ser vieja y rota [y después de hecho el acuerdo] 'el padre de la novia anuncia el concierto volviendo boca arriba la jarra y llamando a la novia para que eche vino.

Como se observa, la relación del cántaro con la mujer permanece vigente también en los cantos sefaradies, sin necesariamente que se entienda su significado simbólico ancestral.

¹⁶² 'Yo me levantara' también está en un canto ya citado: cfr. *supra* p.57

El carácter erótico se percibe en el sentido de que adobar significa arreglar, lo que implica remendar la calderita que ha sido rota o 'desflorada', si se remite a la connotación femenina, de útero contenedor.

La correspondencia en la lírica antigua tiene el mismo carácter simbólico:

¡Adubar, adubar, adubar,
caldera [a]dubar! (Frenk, 1987, 1173b, 562)

Según Alzieu y demás autores (147), "buena parte de los franceses que venían a España a buscar fortuna eran buhoneros, o caldereros o, en general, oficiales y artesanos modestos. [...] es de suponer que en tiempos de Juan de Encina [Salamanca 1468-1529], y más tarde también, recibirían buena acogida de las mujeres españolas a las que les prestaban menudos servicios o traían preciosidades baratas." Es por eso que varios de los textos eróticos que recopilan estos autores están llenos de galicismos castellanizados. Del siguiente poema, en el que se menciona el caldero con su respectivo simbolismo erótico, citaré sólo algunas estrofas debido a su extensión:

*Caldero y llave, madona,
jura Di, per vos amar,
je voléu vos adobar.*

Je vos pondré una clave
dentro de vuestra serralla,
que romperá una muralla
nin jamás non se destrave:
per me foy, que donde trave,
según es mon ferramén,
que vos quedar ben contén
que no me posa olvidar.
*Caldero y llave, madona,
jura Di, per vos amar,
je voléu vos adobar.*

Je atapar los agujer
de toda la casa vostra
con la ferramienta nostra,
sin que me donar diner.
No trobaréis calderer
que vos sirva como mí,
que juro a la cor de Di
ge faroy lo que mandar.
*Caldero y llave, madona,
jura Di, per vos amar,
je voléu vos adobar.*¹⁶³ (Alzieu, 81, 145)

¹⁶³ *je voléu* -- yo quería
serralla -- cerradura
pxxa -- pueda
ge faroy -- yo haré

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El carácter erótico no sólo se entiende por el estribillo en el que el muchacho quiere 'adobar' (es decir, arreglar) el caldero, sino también por el antecedente de la llave que 'abre' el útero, 'rompiendo la caldera', es decir, desflorando a la 'madona'. La mujer es comparada a la casa cuya puerta hay que 'abrir' para penetrar en ella, como ya se dijo. Esto también se observa en: '*Je atapar los agujer/ de toda vuestra casa/ con la ferramienta nostra/ sin que me donar diner/*, en que *agujer, casa, ferramienta* actúan también con connotación erótica. El tono es, por supuesto, picaresco y remite inmediatamente a un doble sentido.

*Lluvia*¹⁶⁴:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El agua propicia la fertilidad de la tierra, y en consecuencia, la generación de la vida. Es interesante observar la connotación masculina del agua que se ubica en la lluvia, contrario a lo que ya se ha mencionado sobre el carácter acuático femenino. La lluvia, en su función de fertilidad, tiene un simbolismo sexual en el sentido de que es considerada como esperma que fecunda la tierra al penetrarla, símbolo femenino, como ya se dijo. La lluvia, entonces, se considera masculina: "la separación hecha por Dios, en el momento de la creación, de las aguas superiores y las aguas inferiores designa la división de las aguas macho y las aguas hembra, que simbolizan la seguridad y la inseguridad, lo masculino y lo femenino." (Chevalier, s.v. 'Agua') Al respecto, el *Zohar* explica que:

[...] Las aguas superiores fueron masculinas y las aguas inferiores, femeninas. En un principio las aguas estaban en las aguas, hasta que fueron separadas y pudieron distinguirse las aguas superiores de las inferiores. [...] Las aguas de arriba y las de abajo estaban juntas, y no hubo progenie en el mundo hasta que se separaron y se hicieron distintas; fue entonces cuando tuvieron progenie. (Cohen, 174)

En uno de los cantos judeo-españoles, la presencia de la lluvia se escucha con un tono melancólico, dando el mismo sentido complementario entre la tierra y el agua, que se analoga con el hombre y la mujer:

¹⁶⁴ Es universalmente considerada como "el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra" (Chevalier, s.v. 'Lluvia') Constituye el agente fecundador del suelo, del que obtiene la fertilidad, pero es también la fertilidad del espíritu, ya que desciende del cielo a la tierra.

[4] Bajad, oh cielos, de arriba. Derramen los cielos rectitud. Ábrase la tierra para que puedan traer salvación, y salga a la luz la justicia. Yo el Eterno la he creado.

(Isaías, 45)

Árboles lloran por lluvias
Y montañas por aires
Ansi lloran los mis ojos
Por ti querida 'mante. (Neumann, 49)

Existe un lazo inmanente entre los elementos de la naturaleza, en los cuales unos se dan sentido a los otros (árboles/lluvias, montañas/aires, es decir, dualidades femenino/masculino respectivamente), de la misma manera se representa el hombre con la mujer en su relación amorosa. La necesidad del 'otro' ante la ausencia provoca llanto, tanto para los elementos naturales como para los amantes; en este caso, la voz masculina alude a la presencia femenina. En el mismo canto, pero en otra estrofa, aparece un giro en el tono, pues el primer verso se puede instalar dentro de significaciones eróticas¹⁶⁵:

Lluvia hizo y se mojó
La calle y el cortijo.
Anda dezilde al mi amor
Que es de los ojos míos. (Neumann, 49)

El cortijo es la porción de tierra y la casa de labor, lo que implica la penetración del agua en la tierra. Hay una sinécdoque en el último verso, sustituyendo a la mujer por sus ojos, es decir, la imagen de los ojos está en lugar de la totalidad de la mujer, motivo que se verá posteriormente¹⁶⁶. En el siguiente texto paralelístico el agua de lluvia sirve de punto de unión entre los amantes, ya que a ambos los moja:

Las nubes van por el cielo,
amojaron el lindo caballero,
y a la novia los cabellos.

Las nubes van por el alto,
amojaron el caballero blanco,
y a la novia los trenzados.

Yo ya lo tomí, para lo servir,
el día para la mesa, la noche para dormir.
Si eras mancebo, el mi amor primero,
que el me ama y yo le quiero. (M. Alvar, 1998, 153, 142)
(Salónica)

¹⁶⁵ Alzieu, *et.al.* da algunos ejemplos de la connotación erótica que tiene el verbo 'mojar':

Toda me has mojado, mi vida toda;

bueno es para nube quien tanto moja. (Alzieu, 133, 1, 264)

También véase: 56, 81; 140, 290; 125, 245 del mismo texto.

¹⁶⁶ *cfr. infra*, p.183

Tanto ser mojados por la lluvia o sumergirse en el agua¹⁶⁷, es símbolo erótico, ya que acoge a los amantes en los placeres implicados en el campo de la sensualidad.

Otro canto judeo-español con paralelismo que menciona la lluvia es el siguiente:

Dezidle a mi amor,
si mi bien quiere,
que traiga la mula
y me yevé,
que yo no puedo
ir a piedé,
que yueve menudito
y me mojaré.

Dizzilde a mi amor,
si mi bien ama,
que traiga la mula
anda cabalga,
que yo no puedo
ia a piedé,
que yueve menudito
y me mojaré. (M.Alvar, 1971, XXVIIa, 262)(Tetuán)

En el estudio que elabora Manuel Alvar (1998, XXXVI), sobre este canto, aclara la referencia directa del estribillo: "*lloveve menudico... con el Cancionero musical*"; luego, la *Comedia Vidriana* de Jaime Huete completó la canción:

Lloveve menudico
y haze la noche oscura;
el pastorcillo es nuevo
non yré segura".¹⁶⁸ (M.Alvar, 1998, 34)

¹⁶⁷ Esto se confirma con el siguiente canto de la antigua lírica popular hispánica:

En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel.

En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara
Él a ella y ella a él
[lavan la niña y el donzel] (Frenk, 2003, 2, 47)

¹⁶⁸ Un amplio estudio de este canto sobre la flexibilidad de los versos que se mueven de un canto a otro, lo vemos en Manuel Alvar, 1971, pp.52 y 262-5

La lluvia amenaza a la mujer que requiere al caballero para sentirse segura, pues aún no tiene la confianza ‘ir a piedé’, que simbólicamente implicaría efectuar el acto sexual. Más que en el primer caso, que se transformó en canto para el ritual de la boda, el segundo sugiere un doble sentido, ya que la mujer no tiene confianza del muchacho, pues no tiene experiencia en el amor.¹⁶⁹ La noche oscura, como se dijo, se presenta de manera reiterativa en los cantos populares hispánicos antiguos, con varias connotaciones: de ocultamiento de los amantes, de amenaza para la mujer o, unida a la presencia de la luna, implica el erotismo femenino. En el caso anterior, la noche es el tiempo propicio para el encuentro de los enamorados. En las referencias de la lírica popular hispánica, Frenk (*apud.* M. Piñero, 1993, 174) nos indica que la designación de la lluvia es la mención del adjetivo: ‘menudica’ “que aparece precisamente asociada a plantas de pantano, y a otro símbolo erótico, ‘segar’:

Segaría yo el juncar,
menudico y a vagar. (Frenk, 2003, 1107, 758)

Sin embargo, la connotación erótica se percibe más claramente en el siguiente canto en el que la lluvia remite directamente al semen:

Esta noche va a llover,
que tiene cerco la luna:
lloverá si Dios lo quiere
entre las piernas de alguna.
(Manzano *apud* Masera, 1995, 165)

La lluvia, en su aspecto negativo, puede arrasar con toda materia existente, así, en el diluvio universal, ahoga a la tierra con sus torrentes. El agua, a la vez que símbolo de vida, lo es también de muerte, de devastación. Implica la terminación de un ciclo, pero como toda destrucción, también implica regeneración de las fuerzas vitales: la muerte conlleva a la vida y viceversa, así, donde hay vida, hay muerte.

¹⁶⁹ Siguiendo con esta línea, Masera (1995, 163) corrobora diciendo que, además de que la lluvia y el rocío adquieren la significación de la pasión masculina, también se relaciona con el tópico de la ‘puerta’ en la antigua lírica hispánica:

Ábreme, casada, por tu fe;
que llueve menudico,
y mojomé. (Frenk, 2003, 341, 266)

El diluvio bíblico, muestra el agua como elemento que propicia catástrofes, pero que, a la vez, actúa como liberador de la materia y como regenerador espiritual. Graves menciona este aspecto acudiendo a los mitos hebreos:

La tierra se estremeció, sus cimientos temblaron, el sol se oscureció, comenzó a relampaguear y a tronar y una voz ensordecedora, otra igual a la cual nunca se había oído hasta entonces, rodó a través de las montañas y las llanuras. Así trató Dios de aterrorizar a los malhechores para que se arrepintieran, pero sin conseguirlo. Eligió el agua más bien que el fuego como el castigo apropiado para sus vicios abominables y abrió las compuertas del cielo separando a dos Pléyades; así dejó que las Aguas de Arriba y las de Abajo-los elementos masculino y femenino de Tehom, que había separado los días de la Creación- se reunieran y destruyeran el mundo en un abrazo cósmico. (Graves, 99)

La lluvia es entonces un castigo de Dios, con la que deja ver su fuerza y poderío. También con un tono metafísico se percibe este romance, no popular del todo, en el que las nubes se conmueven ante los ruegos del navegante:

-“De principio de mis males --navigué con la fortuna:
cayé en ciudades ajenas --onde ninguno me conocía,
ni onde gallo canta --ni menos amanecía.”

Paséanse el pastor fiel --una tadrada,
con remolinos y troenos, --y relámpagos muy grandes.

-“Señor, señor, si yo pequé, --en mi ganado no lo fallas;
si el mi ganado pecó, --lo que no es mío escapa.”

Esto que sintieron las nubes, --partieron por otras partes.¹⁷⁰

(M.Alvar, 1998, 44, 37)

El texto muestra una alegoría en la que, en los primeros tres versos, el navegante se topa con ciudades inhóspitas (*ni onde gallo canta --ni menos amanecía*), el gallo y el amanecer son símbolos positivos ausentes que marcan la desgracia del navegante. En los siguientes tres versos, el personaje se torna en pastor (símbolo de guía espiritual) que se ve amenazado por los truenos y relámpagos que asocia con Dios. El mensaje subyacente del texto tiene que ver con la dualidad de pecado-culpa, que implica castigo, sin embargo, la fe en Dios del personaje predomina sobre lo material (que trata de salvar al ganado), por lo que el pastor es perdonado (las nubes dejan de amenazarlo con sus truenos y relámpagos). Este pasaje se asocia directamente con Job, por un lado, pues Dios lo hace

¹⁷⁰ *tadrada* -atardecer

pasar por varios retos existenciales para probar su fe y, por otro, con Moisés, que guía a su pueblo (símbolo del ganado) y defiende sus faltas ante el poder divino.

Mar

Es el “símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre las posibilidades existentes, ya sean informales o las realidades formales, marca una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y de la cual puede concluirse el bien o el mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte, tal como lo hace la tierra. (*idem.*, s.v. ‘Mar’) En consecuencia el mar se asume como símbolo femenino en la mayoría de sus significaciones. El aspecto de incertidumbre relaciona al mar con la mujer y esto da pie a comparar el mar con el amor:

Que mis penas parecen olas de la mar,
porque unas vienen cuando otras se van.
(Sánchez Romeralo, 72)

El mar está asociado, en la lírica popular con la ausencia del amado que mantiene a la mujer en constante expectativa por su llegada o, por el contrario, con la angustia contenida por su partida. De esta manera, la inmensidad marítima provoca estados de ánimo como la soledad y la tristeza.

Por otro lado, las mismas olas adquieren otro tono, menos melancólico, que alude a la connotación masculina, pues, aunque el canto esté narrado en forma impersonal, sabemos que la mujer, en éste tópico, es la que espera, mientras el hombre tiene la característica de desplazarse de un lado a otro, como ampliaremos más adelante:

Mis penas son como ondas del mar,
que unas se vienen y otras se van:
de día y de noche guerra me dan.¹⁷¹
(Sánchez Romeralo, 72)

¹⁷¹ En la interpretación de Leonor Fernández G. (C. Alvar *et al.*, 547) este canto “se compara con el estado de ánimo producido por los avatares del amor y de la actitud del amante”, sin embargo, el último verso propone un tono más hacia lo erótico que hacia la melancolía.

En este canto, las olas sugieren una interpretación erótica que percibimos con la mención del movimiento: ‘unas se vienen y otras se van’, que simulan el acto sexual, sin embargo, no siempre es aplicable esta suposición. El contexto es quien determina si es pertinente o no. Según Morales (105), “La fertilidad y el sustento que confiere el mar a los humanos se ha concretado en creencias derivadas de [los cultos a deidades femeninas marítimas como Afrodita o la Madre-mar –en la isla rusa de Saarema-, etc.] En diversos lugares de Europa se cree que los nacimientos ocurren cuando sube la marea y las muertes cuando baja”.

Los barcos representan la travesía o el viaje de los vivos o los muertos en la simbología universal. En los textos mitológicos, la barca es el medio de pasar de un mundo a otro. Es, de alguna manera, el recuerdo de la tierra en tanto que está construida con madera de los árboles. Asimismo, puede simbolizar también el espacio de muerte, como un ataúd, en el caso de naufragio; o de vida y esperanza, en caso de cumplir con el destino previsto de salvación. Según Leonor Fernández G. (C. Alvar *et. al.*, 542), “En algunos ejemplos existe como común denominador la nave: barco, barqueta, galera, carabela. Para Bachelard, la barca que conduce al nacimiento es la cuna redescubierta. Evoca, en el mismo sentido, el seno o la matriz. Freud afirma que el barco, como símbolo, forma parte de la serie de cavidades en las que puede alojarse algo: fosa, mina, vaso, etc., y que, por tanto, es una clara representación del aparato genital femenino.”

Una analogía, pero no desde la perspectiva mítica ni psicológica, sino más bien con un tono sentimental, es el siguiente canto que refleja el cumplimiento o no de la travesía, es decir, sugiere la duda o desconfianza que inspira el mar, la ambigüedad del devenir y el desconocimiento del futuro, en tanto la llegada del amante. Además, desde la perspectiva erótica, de nuevo se menciona el movimiento que alude al erotismo (‘vaporicos van y vienen’):

Los ojos me sesirean
de tanto allorar:
vaporicos van y vienen
y letra para mí no hay. (Díaz-Mas, 61)

El tema de ‘la espera’ es evidente. Aunque es similar el objeto temático de este canto con otros, en este caso, lo que se espera es una carta que representa, a su vez, al amante. Si se toma en cuenta lo dicho sobre el carácter femenino del barco, en este caso, la voz

que se escucha es la del hombre, sin embargo, esta interpretación se contradice al saber que es él quien se desplaza y no la mujer.

El mar, por otro lado, desde la perspectiva bíblica simboliza el Abismo temible:

[4] Pero el Eterno mandó un gran viento al mar, y hubo una gran tempestad en el mar, al punto de que el barco estaba por zozobrar [...] [11] Y le preguntaron: “¿Qué debemos hacer contigo para que el mar se calme con nosotros?” Porque el mar se tornaba cada vez más tempestuoso. [12] Y él les contestó: “Subidme y arrojadme al mar, y el mar se calmará con vosotros, porque sé que por mi culpa esta gran tempestad está sobre vosotros” (Jonas, 1)

Un romance judeo-español que se asemeja al tono de la cita anterior en el sentido de que muestra el miedo ante la amenaza marina es el siguiente:

Atan altas van las mares, -más y más ían las olas.
Yoraban los malineros -y los de la nave toda.
Yoraba la Delgasina - porque cree la Fedionda:
-“Fedionda, la mi Fedionda, -escápame de estas olas.
La otra vez cuando me escapates, -de oro te hise la corona
Si agora me escapates, -de oro te cubro toda.”
En estas palabras disiendo, -la nave dio basilota.
Los malineros que escaparon --asentaron estas complas.¹⁷²
(M. Alvar, 1998, 44b, 38) (Rodas)

La mujer es, en este canto, la dueña que controla el mar y puede salvar a los marineros, ella es la que, en un momento dado, sustituye el poder divino, es decir, adquiere un valor supremo. En este sentido, el simbolismo que surge en la mayoría de las culturas con respecto al mar es similar en tanto se orienta a las deidades femeninas.

Otro canto judeo-español, en el que el mar también es una amenaza:

Ija mía mi kerida
Amán amán amán
No te echés a la mar
Ke la mar está en fortuna
Mira ke te va yevar (Koen-Sarano, 68)

El mar es capaz de llevarse a la niña si se arroja en él. Este canto expresa una visión cargada ideológicamente de elementos mágico- culturales, pues la presencia de la ‘fortuna’ -en este caso- tiene una connotación de peligro y de cuidado, pues va más allá de la voluntad humana, es decir, trasciende a una dimensión cósmica. El miedo al agua se

¹⁷² *escápame* -sálvame

puede entender como inseguridad y resistencia ante la relación sexual, ya que la acción de mojarse conlleva a ese significado erótico.¹⁷³ La niña al ‘sumergirse en el agua’ experimenta una transformación, pues accede al acto erótico. Sumergirse en el mar reviste [...] una doble significación: miedo de morir ahogado y miedo de anegarse, en el sentido de “perdersé”, como consecuencia de la entrega amorosa. A través del mar se accede al encuentro erótico, pero se corre constantemente el riesgo de la muerte.” (Fernández G. *apud*. C.Alvar *et.al*, 547)

Por otro lado, en el texto bíblico siguiente, estar sumergido en las aguas del mar implica el castigo y la recompensa por demostrar la fe en Dios:

Y preparó el Eterno un gran pez que tragara a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches. [2] Y oró Jonás al Eterno su Dios desde el vientre del pez. [3] Y dijo: Llamé al Eterno desde mi aflicción, y Él me respondió. Desde el vientre del Sheol (morada de los muertos) clamé, y Tú oíste mi voz. [4] Porque Tú me arrojaste a las profundidades, en el corazón de los mares, y me rodearon las corrientes. Todas Tus olas y Tus ondas pasaron sobre mí. (Jonás, 2)

Otro fragmento del mismo canto sefaradí tiene referencia a este pasaje bíblico, pero con un giro referente a la evasión del sufrimiento causado por el amor:

Ke me yeve i ke me trayga
Amán amán amán
Siete puntos de ondor
Ke m’engluta peshe preto
Para skapar del amor

Hay dos voces, la de la madre que la previene del peligro del mar y la de la de la hija que prefiere, por un lado ir y venir y, por otro, que se la coma un pez para escapar (salvarse) del amor. El pez grande o ‘preto’, en ambos textos, tanto en el de Jonás como en el canto judeo-español, son un escape, una evasión de la realidad que desvían el enfrentamiento con la responsabilidad. En el caso de Jonás, de llevar el mensaje divino; en el caso del personaje del canto, de enfrentar el dolor por la falta de amor. De esta manera, los mismos símbolos aluden a dos niveles diferentes pero significados similares: los bíblicos por un lado, y los líricos populares, por el otro.

Otra de las significaciones psicológicas que tiene el pez de Jonás es llegar al fondo de uno mismo para poder pasar la prueba existencial y madurar en el proceso.

¹⁷³ cfr. Masera, 1995, pp. 145-8

Es común el tema de la pasión amorosa entrecruzado con el mar. En su significación de elemento inestable y dudoso, el mar provoca en los amantes la incertidumbre de la separación o bien de la llegada de los amantes. El mar aparece aquí como el inmenso espacio que se interpone entre los enamorados. Es común, tanto en la lírica hispánica como en la judeo-española, el tema ya sugerido, de 'la separación' y 'la espera' en la que es, generalmente, el hombre el que se desplaza y la mujer la que aguarda por él¹⁷⁴. Es claro el deseo frustrado y el lamento por la suerte tan desdichada que tiene que asumir la muchacha:¹⁷⁵

Ven kerida ven amada
Ven al bodre de la mar
Ay te kontaré mis penas
Ke te metas a yorar (Koen-Sarano, 154)

El borde del mar representa, por otro lado, cierta esperanza por alcanzar un estado de paz y bienestar.¹⁷⁶ El borde del mar es la frontera de la inmensidad del agua, es en cierta medida, el fin de la angustia por la espera del amado o, por el contrario, la confirmación de la partida, el engaño o la ausencia:

Te dishe ke m'asperes
En el bodre de mar
T'asperí i no vinites
Yo me metí a yorar (Koen-Sarano, 85)

La espera implica soledad y deseo por el amado (aunque no hay marca textual explícita que ubique la voz femenina o masculina en el canto) que anhela su retorno para evitar el llanto. El marinero, "por su constante contacto con el mar, fuente de toda vida, representa sus poderes de fecundación y es un amante preferido. Se podría decir que para la hembra, el marinero es la contrafigura de la mujer junto al agua para el varón." (Morales, 107) Es decir, que el mar, sustancia femenina, se identifica por la presencia masculina, pues es él quien navega: la mujer, es quien espera. "El verbo [...] navegar

¹⁷⁴ Según Masera, "[e]l mar, los marineros, los barcos, recuerdan incesantemente a la mujer que su hombre se ha marchado. A veces el anhelo de la unión con el amante se resume en el deseo de la mujer por hacerse a la mar. (Masera, 2001, 49)

¹⁷⁵ Es probable que la contaminación de versos, debida a la transmisión oral, haya transformado la voz femenina en masculina, pues, en este canto, la mujer es la que se desplaza, la que está ausente en vez de que sea el hombre quien extraña a la mujer amada.

¹⁷⁶ En otros cantos, el 'borde del mar' sugiere el mismo significado que 'orillas del río', es decir, como punto de encuentro entre los amantes.

tiene una connotación erótica al simbolizar el placer de la unión íntima.” (Fernández, *apud* C.Alvar *et.al*, 544)

Es pertinente recalcar que la influencia más palpable que se tiene sobre este tema es la de los cantos gallego-portugueses, en los que se nota el contacto constante con el mar debido a la situación geográfica. En éstos cantos ella es quien ve partir al amado y la que se queda esperando:

Vão-se meus amores,
vão-se pollo mar;
pois mos levais,
ágoas, fazey-mos tornar. (Frenk, 2003, 538, 383)

De la misma manera, en la lírica popular hispánica antigua, hay cantos que tienen que ver con la incertidumbre de la espera:

Alcé los ojos, miré a la mar,
vi a mis amores a la vela andar.

Aún no son partidos, y tengo deseo:
¡qué hará desque aya mar en medio!

¡O, mar, o, mar, si te secase[s],
no dieses lugar a que te navegase(s)!

(Frenk, 1987, 539, 250)

Alzé mis ojos, miré a la mar,
vi a mis amores en galera andar:
d'ellos no me quería acordar. (Frenk, 1987, 540, 250)

Relacionada al mar está la torre, sin ser parte de la naturaleza, que remite simbólicamente a la elevación. “En la Edad Media, torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual” (Cirlot, s.v. “Torre”).

La torre es un elemento recurrente en la lírica antigua. Es común que los varones acudan a la torre donde se encuentra la niña, sin embargo, en *La Celestina*, Melibea, presenta una inversión de valores, ya que en lugar de que sean los varones los que accedan a la torre, es ella la que se suicida (lanzándose de ella) para acompañar a su hombre en la muerte:

Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. *Del cual deleitoso y yerro de amor gozamos casi un mes. Y como esta pasada noche viniese según era acostumbrado*, a la vuelta de su venida, como de la fortuna mudable estuviese dispuesto y ordenado según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los sirvientes que traía no diestros en aquel género de servicio y él bajaba presuroso a ver un ruido que con sus criados sonaba en la calle, con el gran ímpetu que llevaba no vido bien los pasos, puso el pie en vacío y cayó. De la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. Pues ¿qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado que viviese yo penada? Su muerte convida a la mía, convídame y fuerza que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo. [...] (*La Celestina* ed. Lacarra, María Eugenia, 347)

Además de la tragedia de *Calisto y Melibeia*, el canto sefaradí recuerda el mito de *Rapunzel* en el que el príncipe, encantado por el bello canto de la doncella encerrada en una torre sin acceso, le pide que le lance sus trenzas para subir con ella. El amado asciende y entre los dos planean una escapatoria. La bruja descubre la estrategia y le corta las trenzas a Rapunzel y la manda a vivir al desierto. Cuando vuelve el príncipe y solicita las trenzas para subir de nuevo, la bruja engaña al amante de Rapunzel y lanza las trenzas sujetándolas con la ventana. Éste sube y al darse cuenta que no está la amada, se tira de la torre y, al caer, se queda ciego. Pasan los años hasta que el príncipe es atraído otra vez por el canto de la doncella que se encuentra en el desierto. Dos lágrimas de Rapunzel alivian la ceguera del príncipe y éste se la lleva a su castillo para volverla reina¹⁷⁷, similar a este romance sefaradí:

Tres ermanikas eran
blankas de roz, ay ramas de flor...
tres ermanikas eran
tres ermanikas son.
Las dos eran kazadas
blankas de roz, ay ramas de flor...
las dos eran kazadas
la chica en pedrision
Su padre con vergüenza
blankas de roz, ay ramas de flor...
su padre con vergüenza

de piedras menudika
sheshikos el derredor.
Varon es ke lo supo
blankas de roz, ay ramas de flor...
varon es que lo supo
a la mar se echo.
Sus bras izo remos
al kastiyo arivo.
Echame tus entrensados
blankas de roz, ay ramas de flor...
echame tus entrensados

¹⁷⁷ El mito de *Rapunzel* se rastrea desde otras fuentes.: www.google.com: "Rapunzel"

a Rodes la embio.
En medio del kamino
blankas de roz, ay ramas de flor...
En medio del kamino
kastiyo le fraguo
De piedra menudika
blankas de roz, ay ramas de flor...

ariva suvire
Ya le echo sus entrensados
tres bezikos el le dio
Uno de kara en kara
blankas de roz, ay ramas de flor...
uno de kara en kara
i el otro de korason.
(Álvarez, DC, 3)¹⁷⁸

Pero, más afín todavía es el mito griego de Hero y Leandro, (más por tratarse de una canción de Rodas) en el que se explica que “Hero era sacerdotisa de Afrodita en Sesto. La vio un día Leandro y quedó prendado de su hermosura. Él vivía en Abidos y cada noche cruzaba a nado el Helesponto para ir a visitarla. Una noche la tempestad lo arrebató y, perdido el horizonte donde se encaminaba, pereció ahogado. Cuando ella se dio cuenta se arrojó también al mar para ir a buscarlo y murió como él” (Garibay, 139).

En la mayoría de los casos, como se dijo, la mujer es la que espera en tierra o en la torre y el hombre es quien va en busca de ella. Con estos ejemplos análogos, confirmamos, una vez más, la poligénesis simbólicas, es decir, las posibilidades del símbolo arquetípico que surge en épocas y lugares distintos y alejados, pero que reflejan un significado similar.

En el siguiente canto sefaradí, la presencia de la mujer en la torre conlleva a la imagen de la distancia entre dos espacios y dos coordenadas: la torre (que implica verticalidad) como lugar interior y el mar (horizontalidad) que remite al exterior, a lo indeterminado. Así, la torre, en donde está ubicada la niña, sugiere intimidad, mientras que el mar abarca la posibilidad de conocer a uno o varios marineros:

En la mar hay una torre
Y en la torre una ventana
Y en la ventana una niña
Que a los marineros ama.¹⁷⁹ (Neumann, 31)

¹⁷⁸ Otras versiones de este canto, cfr. M.Alvar, 1998, 44, 45^a, 45b, pp.38-9; o también S.G.Armistead, *et.al*, 1979, 5, 128. Un romance tomado de la lírica antigua, marca la liga que remite al origen, sólo tomaré la estrofa pertinente:

Éramos tres hermanas,
y conmigo que son cuatro;
todas tres son ya casadas,
de mí no tienen cuidado. [...] (Frenk, 2003, 175, 155)

Para más versiones de este canto cfr. Anahory Librowicz, p.20 y p. 72.

¹⁷⁹ La niña que se muestra en la ventana, según Gangutia (*apud* Masera, 1995, 312), estaba considerada como la mujer adúltera o la prostituta en las canciones de la Grecia clásica. También se menciona que

La niña del canto anterior se ve como la doncella que ama o llama (como en otras versiones) a los marineros para encantarlos y enamorarlos. Es clara la analogía con la sirena que es la mujer cuya voz hipnotiza al hombre para dominarlo.

En la mar ay una tore
En la tore ay una ventana
En la ventana ay una ija
Ke a los marineros yama (Jagoda, 28)(Sarajevo) ¹⁸⁰

Las correspondencias en la lírica popular antigua presentan a la torre como un símbolo polivalente, como todo símbolo, pues puede considerarse fálico debido a su verticalidad; el carácter erótico tiene que ver con el miembro masculino en relación al agua. símbolo femenino; además la palabra misma 'armar' tiene la significación de 'tener crección'. Sin embargo, otra interpretación (Fernández G. *apud* C. Alvar *et. al.*, 548) marca que la torre, más que elemento fálico (masculino), es como "el castillo y la fortaleza, es, según el psicoanálisis, símbolo de la mujer. Muy a menudo se alude a su función de dar seguridad al hombre, en el sentido amoroso; es la caverna donde el corazón haya refugio", aunque en el siguiente texto no sucede como se esperaba:

Armé una torre encima del agua,
hállela falsa y contraminada. (Frenk, 1987, 847, 383)

La voz narrativa sería quien diera la pauta para la interpretación del símbolo, sin embargo, no hay ninguna referencia al respecto en el canto. Lo que nos podría dar la pauta para la interpretación sería la mención de la torre en otros textos, así, se observa en el Cantar de los cantares, en el que parte de la descripción de la mujer se compara con la Torre de David, enaltecida por su dimensión:

[4] Tu cuello es como la torre de David, construida con roquetas, de donde penden mil escudos, toda la armadura de los valientes. (Cantar de los cantares, 4, 1157)

El canto sefaradí continúa de esta manera:

Si la mar se hace leche
Yo ma hago pescador
Pescaré a mis dolores

Correas [...] expone un proverbio que condena el comportamiento de la niña: "Moza ventanera o puta o perdedera".

¹⁸⁰ Otra versión: Koen-Sarano, 97 (Oriente)

Con palabricas de amor. (Neumann, 31)

La leche es, en la simbología universal (Chevalier s.v. 'Leche'), símbolo de alimento espiritual, de conocimiento supremo, de inmortalidad, de iniciación, así como brebaje de vida. El océano de leche, significa un mar de vida. Se emparenta también con la luna por su color blanco, por lo que la leche es también símbolo de fecundidad que hace nacer y crecer a los vivos, es, por lo tanto, símbolo materno, femenino. En el canto, el muchacho penetra en los dominios de la amada (leche, mar) para hablarle de amor y terminar con su dolor.

Sin embargo, también es común la analogía de la leche con el semen. Este carácter erótico de la leche se percibe en una poesía posterior cuyo tono, más que sentimental, es picaresco:

Decid qué es aquello tieso
con dos limones al cabo,
barbado a guisa de nabo,
blando y duro como hueso;
de corajudo y travieso
lloraba leche sabrosa:
¿qué es cosa y cosa? (Alzieu, 85, 155)

La canción judeo-española que sigue tiene una identificación con el agua envolvente del amor:

Sí, a la mar yo bien m'échaba;
si la serena lecenia me daba,
échate a la mar!

Entre la mar y el río
hay un árbol de bimbrio.
jéchate a la mar y alcansa,
échate a la mar!

Entre la mar y la arena
hay un árbol de canela.
jéchate a la mar y alcansa,
*échate a la mar!*¹⁸¹ (M. Alvar, 1998, 158, 145)(Balcanes)

¹⁸¹ *alcanzar* –enamorar, conseguir amorosamente

La imagen que propone el canto es más arcaica, pues el mismo paralelismo justifica la extrañeza temática del árbol de membrillo (canela) ubicado entre el mar y el río (arena):

En el mundo de los símbolos, con todo, nada es inequívoco; por eso el paralelismo, con su ambivalencia intrínseca, es un instrumento ideal para la interpretación de ese mundo. Y una de las características conspicuas del paralelismo gallegoportugués es precisamente su capacidad de evitar la monotonía de lo previsible, inherente en la cuasi sinonimia, mediante la introducción de pequeñas diferenciaciones (sean de antítesis o de gradación, y a veces hasta disfrazadas o disimuladas), entre los términos obligatoriamente paralelos, o incluso entre sucesivas reiteraciones de la misma palabra [...] (Reckert, 100)

Es claro que es otra lógica la que se mantiene, el sentido pierde congruencia al adaptar el verso al ritmo de la música. Sin embargo, se percibe el carácter erótico a partir de la comparación con otros textos. La mención de la preposición 'entre', y el adjetivo 'medio'¹⁸² ya sugieren la contraposición entre dos elementos simbólicamente polivalentes, que no están necesariamente apartados:

Entre delgada y gruesa es la figura
que ha de tener la dama si es hermosa;
y el medio de negrura y de blancura
es la color de todas más graciosa;
en medio de dureza y de blandura
la carne de la hembra es más sabrosa.
En fin ha de tener en todo el medio,
pues lo mejor de todo es lo del medio. (Alzieu, 2, 4)

En este caso, el 'medio' se refiere al órgano sexual femenino¹⁸³, sin embargo, como en el caso ya citado y el siguiente, se refiere a los genitales masculinos:

Yo te daré el medio
Tú pondrás el ante,
tan dulce y sabroso
que nos empalague [...] (Alzieu, 138, 283)

Y en el mismo romance, está más adelante:

métete en tu mar

¹⁸² cfr. también el sentido erótico del canto ya citado cfr. *supra* nota 69, pp. 69

¹⁸³ Otro ejemplo que muestra el 'medio' como aludiendo a la mujer es:

Terciopelo me piden y no lo tengo;
basta estar pelo a pelo y el tercio en medio. (Alzieu, 133, 27, 266)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para que se ablande,
y daréte el medio
para que te engastes.

De esta manera, ‘Entre el mar y el río/ hay un árbol de bembrió’ puede significar la misma relación sexual, marcando la imagen femenina mediante el agua y el masculino, en este caso, a partir del símbolo fálico del árbol. Además, por otro lado, la mención del membrillo (‘bimbrío’), en este canto, tiene, desde su fonética hasta su forma, carácter erótico, pues remite al miembro masculino.¹⁸⁴

Con respecto a la primera copla del canto sefaradí, se relaciona con la inmersión de los amantes en el agua, que como se dijo, implica el acto erótico, por lo que el muchacho le pide permiso a la mujer de adentrarse en sus dominios, es decir, en el agua. La mujer, en este canto como en los inmediatos anteriores, se presenta con la peculiaridad de ser ‘sirena’, que tiene la característica de ser un ente marino cuya voz encanta con su canto y atrae al navegante para devorarlo. Son símbolos del deseo, de autodestrucción ya que los hombres, atraídos por la voz, no pueden satisfacer sus deseos sexuales por la forma de la mujer-pep. Son símbolos, pues, de las tentaciones, del amor frustrado. La belleza y el canto de la sirena¹⁸⁵ provocan la caída de los hombres al mundo femenino, a las profundidades del mar. Son, en el caso del canto, quien da permiso al hombre de introducirse en sus dominios, en su provocación.

En el canto, el muchacho le pide permiso a la sirena para adentrarse en el mar y enamorarse, sin medir las consecuencias. El miedo al agua, además del carácter erótico y de transición de un estado a otro de la mujer¹⁸⁶, tiene que ver con la presencia de monstruos marinos como la presencia de sirenas que embriagan y descubren los instintos y las pasiones de los hombres.

Desde otra perspectiva, ubicada ya no en parámetros mágico-míticos sino en la existencia humana (no sin excluir la primera), el siguiente canto sefaradí, muestra cómo la muchacha, que en el otro texto se encuentra en una posición terrestre, ahora es ella

¹⁸⁴ cfr. *supra* nota. 64, p.67

¹⁸⁵ Según la investigación de Eglá Morales, “sabemos que las *lamias* [...] se adoraban en Galicia en el siglo VI. Los pueblos costeros describen a las *lamias* como mujeres cintura arriba y peces cintura abajo, al estilo de la sirena clásica; mientras que los pueblos lejos del mar la presentan como mujer con pies de ave, que viven en cuevas y a lado de los ríos” (Morales, 78)

¹⁸⁶ cfr. *infra* p.175

quien sale del mar, pero ya habiendo experimentado una transformación. La significación simbólica es distinta, pues el mar funciona como elemento purificador, en el que la doncella, al sumergirse, cumple con el ritual practicado en la celebración de la boda:

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

La novia ya salió del baño,
el novio ya la está asperando.
Ya salió de la mar.

Entre la mar y la arena,
nos creció un árbol de almendra.
Ya salió de la mar. (M.Alvar, 1998, 148, 139) (Salónica)

Este es un ejemplo más de la flexibilidad de las coplas al pasar de un canto a otro. Temáticamente, también se corrobora la transformación de un canto secular a un canto ritual, pues una de las prácticas previas a la boda era que la novia asistiera, en compañía de las mujeres mas afines, al baño ritual, cargado de rezos y bendiciones para ella y su próximo matrimonio.

Con respecto a este canto, Morales menciona que “La imagen de la novia que sale del mar recuerda la llegada de Venus de las ondas, mientras que la mención de los árboles de membrillo [en otra versión] y de almendros asimila los elementos de fecundidad que se desean ver manifestados en la mujer” (Morales, 231). El diálogo que se da entre el novio y el coro, son dos posiciones en donde, por una parte, el novio describe dónde se está bañando la amada, por otra, el coro (amigos, parientes) lo incitan a echarse al agua con ella, sumergirse en el mar fecundo y erótico de la sexualidad.

Por otro lado, la arena también tiene una connotación sexual, en tanto se relaciona con la harina y la panadera, tópicos que se verán posteriormente:¹⁸⁷

Cuando vuelve los ojos la mi morena
es señal que no muele el molino la arena (Alzieu, 25, 266)

Manuel Alvar muestra este otro canto relacionado al erotismo de la arena, además de que incluye versos del canto ya citado que alude también a la sexualidad:

Aí por las arenitas y por el arenar,
Aí por las calles del novio me haris andar.

¹⁸⁷ cfr. *infra* p.189

Adobar, adobar y adobar,
Calderita de mi amiga y a mi caldera adobar. (1970, 290)

Río

“El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez ‘la posibilidad universal’ y ‘el flujo de las formas’ [...], la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte. Puede considerarse el descenso de la corriente hacia el océano, su remonte, o el cruce de una orilla a otra. El descenso hacia el océano es la reunión de las aguas, el retorno a la indiferenciación [...], al principio; el cruce es el de un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego.(Chevalier, s.v. ‘Río’)

El río¹⁸⁸, contenedor del agua, es también de purificación y preparación para la fecundidad, instrumento de liberación. También simboliza la existencia humana y su flujo está relacionado con los deseos y sentimientos. Sumergirse en el río es penetrar el alma en un cuerpo.

El río es ambivalente, pues en su carácter de movimiento es inseguro y variable. Por un lado, simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra y, por el otro, el transcurso irreversible del tiempo:

Río korriente
Pasa d'enfrente
Mizmo la djente
S'adjidean de mí

El agua pasa
L'arena keda

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁸⁸ “Por toda España se han hallado claros indicios arqueológicos del culto de los ríos y las fuentes. Inscripciones dedicadas al dios *Diurios* sugieren que éste presidía sobre el río del mismo nombre, ahora Duero. Al norte de este río, los nombres de deidades *Tameobriga* y *Dubreicos* parecen estar relacionados con los ríos conocidos hoy día como Tamaio y Aro. Cinco inscripciones a *Navia* demuestran una deidad fluvial cuyo nombre prevalece en el río Navia del norte de la Península. Las regiones autóctonas de iberos y celtiberos nos enteran de la existencia de otros ríos sagrados como el Limia, y aún otros adorados como divinidades: el Abro, el Betis, el Duero.” (nota 5: Morales, 38)

En cuanto a la referencia bíblica, recordemos la presencia del río en:

[10] Y fluía del Edén un río para regar el jardín y desde ahí se dividía en cuatro brazos. [11] El nombre del primero es Pisón (*Pishón*). Es el que circunda toda la tierra de Javilá, donde hay oro. [12] Y el oro de esa tierra es bueno. Hay ahí (también) bedelio y piedra ónix. [13] El segundo río se llama Guijón, el cual rodea todo el país de Cus (*Cush*). [14] El tercer río es Gidékel (Tigris), que pasa al oriente de Azur (Asiria). Y el cuarto río es el Prat (Eufrates). (Génesis, 2)

L'amor me kema
El mi corazón¹⁸⁹ (Koen-Sarano, 130)

En este canto, la relación del río con la mujer es clara en el sentido que implica el tiempo: por el lado del río, el agua no se detiene (marcando el tiempo universal) y, por el lado de la muchacha, la espera indefinida del amor, que la consume (tiempo individual).

El río, como se ya se mencionó, es el lugar de encuentro entre los amantes, tal como el texto siguiente con paralelismo:

Fuérame a bañar
a orías del río
aí encontré, madre,
a mi lindo amigo.
él me dio un abraso,
yo le di sinco;

Fuérame a bañar
a oría del claro,
aí encontrí, madre,
a mi lindo amado.
él me dio un abraso,
yo le di cuatro. (M.Alvar, 1998, 159) (Tetuán)

Rastreando las fuentes hispánicas, vemos que existe una relación de este texto en el cancionero gallego-portugués:

Se oj meu amigo
soubess, iría migo:
en el rio me vou banhar
Se oj el este día
soubesse, migo iría:
en el rio me vou banhar.
Quem lhi díssess atanto,
ca já filhei o manto:
en al rio me vou banhar. (M.Alvar, 1998, XXXIII)

Otra correspondencia es la siguiente:

Si te vas a bañar Juanica,
dime a cuales baños más.
Juanica, cuerpo garrido. (M.Alvar, 1998, XXXIII)

¹⁸⁹ *djente* -gente
adjidean- preocupan, tienen compasión

Se puede decir, sin embargo, que ‘riberas del río’ o ‘a orillas del río’¹⁹⁰ se convierte en un patrón o una fórmula medieval estilística (funciona de la misma manera que ‘por el medio del camino’). Así se observa a lo largo de la lírica popular hispánica y en los textos sefaradíes en los que aparece este incipit: ‘Florecita estaba la peña’ (Mevorach, *apud* Frenk, 2003, 92, 71) que se relaciona con el tan citado canto del río y su entorno:

Alta estava la peña,
nace la malva en ella.

Alta estava la peña
riberas del río,
nace la malva en ella
y el trevol florido.
Y el trevol florido:
nace la malva en ella.¹⁹¹ (Frenk, 1987, 71, 37)

Según Maserá (1995, 233), “The mountain is asociated with running water, wild animals and with human and animal crying that simbolices the lover calling her beloveds and sexual pasión.” El agua corriente junto a la montaña es una imagen que alude al encuentro de los enamorados, ya que, tanto una como la otra se refieren a espacios del mundo femenino, específicamente, de la fertilidad. El agua corriente también refiere al río donde la muchacha va a lavar la ropa íntima, por lo tanto, también se entiende como el lugar de encuentro entre los enamorados. En el siguiente canto, el muchacho canta su decepción por no ser tomado en cuenta por las muchachas que observó en el río:

*Vi los barcos, madre,
vilos y no me valen.*

Madre, tres moçuelas,
no de aquesta villa,
en aguas corrientes
lavan sus camisas,
sus camisas, madre.

¹⁹⁰ Según Asensio dice que “ ‘Pela ribeira do rio’ es un cómodo principio tradicional; Pedro Gonçalves de Mendoza, según su nieto el Marqués de Santillana en la famosa *Carta*, compone para las monjas de Zadia unos versos de los que el marqués da en primero: ‘A las riberas dum río’; Gil Vicente pone en boca de la Primavera (o Veram) en el *Auto dos Quatro Tempos* ‘Por las riberas del río/ limones coge la virgo’ ” (Asensio, 44)

¹⁹¹ La misma Maserá (1995, 239) apunta sobre las diferentes interpretaciones de este canto que: “for Gerald Brenan ‘the mallow represents a girl looking out from her inaccessible upper window and the clover, her younger sister’ [...] Nevertheless, most scholars agree that the song refers to the encounter of the lovers, where, according to Margit Frenk, ‘the masculine flowering trefoil meets the feminine mallow [...]’”

Vilos y no me valen. (Pérez Priego, 128)

Otra actividad que tiene un marcado simbolismo con respecto al río es el hecho de cruzarlo. Su significación fluctúa en que al pasar de un lado a otro, se experimenta una transformación sexual, es decir, de la inexperiencia y virginidad de la niña, se advierte una transición existencial.

Al pasar el río,
le fragüí un ladrío
.....
Al pasar el varo
le fragüí un lajado.¹⁹² (M.Alvar, 1971, 91)

Muchas veces se presenta el motivo del miedo de la muchacha por cruzar el agua, pues implica un encuentro sexual: “crossing the water can be understood as a rite of pasaje, where the getting wet of the girl represents her sexual transformation.” (Maserá, 1995, 151)

*Fuente o manantial*¹⁹³

En los cantos judeo-españoles, la fuente es un tópico recurrente con connotaciones de amor, de fertilidad y de purificación. Los baños en la fuente pueden tener un doble sentido, por un lado, desde su carácter erótico del encuentro amoroso y, por el otro, desde el parámetro ritual de la novia que acude al baño para purificarse.

Mi esposa 'sta a la fuente,
vestida un fustán verde,
¡échate a la mar y alcansa,
échate a la mar! [...] (M.Alvar, 1998, 158, 145) (Balcanes)

El ‘fustán verde’, como se mencionó, implica la madurez sexual. La misma sugerencia erótica está implícita en ‘la fuente’. Por el agua fría o el agua clara se entiende la pureza, la incontaminación que, relacionada con la mujer, implica la virginidad. En el

¹⁹² *fragüí* -construí

lajado -empedrado

¹⁹³ La fuente en su simbolismo universal está relacionada con el manantial de agua viva que surge en medio del jardín, al pie del Árbol de la vida, en el centro del paraíso terrenal, dividiéndose luego en cuatro ríos que corren hacia las cuatro direcciones del espacio. Es, según las terminologías, la fuente de vida o de inmortalidad, o de juventud, o también la fuente de enseñanza. (Chevalier, s.v. ‘Fuente o manantial’) La fuente implica un constante rejuvenecimiento, regeneración y purificación, compatibles, por lo tanto, al símbolo del mar, del río y de la tierra con connotación femenina.

siguiente canto judeo-español se observa de nuevo la presencia del mes de mayo o la estación de la primavera, tiempo propicio para el amor en la exhuberancia de la Naturaleza:

Entrar quiere el mes de Mayo --y el de Abril antes de un día,
cuando las rosas y flores --muestran sus alegrías,
cuando la señora Infanta -Flérida ya se partía.
De los sus ojos lloraba - de la su boca decía:
-¡Adiós, adiós, aguas claras, -adiós, adiós aguas frías.
Si mis padres preguntaren --los que a mí tanto querían,
decidlos que amor me lleva, -que la culpa non es mía.”

(M.Alvar, 1971, 104, 102)

El narrador presenta, en los primeros tres versos, el marco contextual donde se va a desarrollar la trama, y presenta al personaje femenino en tercera persona. Luego, entra el diálogo, la voz del actor mostrando su sentimiento. El simbolismo del agua está marcado en el sentido de que el ‘agua clara’ o el ‘agua fría’ implica la doncellerz de la mujer; la despedida se hace en dos sentidos: por un lado se aleja de la inocencia infantil, y por otro lado, de la tierra natal, que simbolizan su núcleo familiar. La niña ahora, es dueña de su cuerpo y sus sentimientos para irse con el amado.

El primer dístico se extrae de un motivo folklórico recurrente del romancero, es como una fórmula que da inicio a la anécdota y que ubica temporal y espacialmente a los personajes.¹⁹⁴ El agua funciona como una etapa de transición, y la mujer se refiere a ellas (*aguas claras/aguas frías*) con nostalgia y culpabilidad. El agua clara o fría, en la simbología hispánica sugiere la virginidad de la mujer, como se dijo, en contraste al ‘agua turbia’, que se verá en seguida. Es de hacer notar la similitud temática de este romance con la historia de *Primaleón*, en que se narra el mismo motivo: a la infanta la desfloran en un jardín, después el responsable se la lleva a su país.

Llevólo a beber agua,
Las aguas eran turbias.
Se soberbio el caballo.
Con amores,
con amores mi novia.
*Con sabores.*¹⁹⁵ (M.Alvar, 1998, 138, 130) (Oriente)

¹⁹⁴ cfr. *supra*, p.60

¹⁹⁵ *soberbio (sobrebrió)* – espantó.

Es recurrente, en la lírica hispánica, la referencia del 'agua turbia', que sugiere, de acuerdo a lo anterior, la intimidad sexual, es decir, la realización del acto erótico,¹⁹⁶ tal como menciona Asensio sobre los poemas de Pero Meogo:

Los poemas de Meogo más abundantes en materia narrativa son escenas mañaneras que pintan el aseo matinal de la doncella en la fuente, la llegada del amigo, las riñas y sospechas de la madre por el tardío regreso de la fuente o el brial rasgado en el baile y, alguna vez, por contraste, los fingidos regaños de la enamorada del galán maltratado. El galán parece ser un cazador, no sólo porque una vez menciona el monteiro del rey, sino porque la figura venatoria y erótica del ciervo, recargado de tantas significaciones como una imagen bíblica, asoma en todas ellas; ya de entrada, creando un marco de amor, ya en el estribillo a modo de contapunto irónico a las sospechas de la madre por el brial rasgado, ya al final enturbiando las aguas y surgiendo misteriosamente una intimidad amorosa de los sexos. (Asensio, 47)

Para ejemplificar esto:

[Levou-s'a velida],
levous'a louçana;
vai lavar cabelos
na fontana fria
leda dos amores,
dos amores leda.

Passa seu amigo
que lhi ben queria;
o cervo do monte
a augua volvia
leda dos amores
dos amores leda. (Nunes *apud* Masera, 1995, 129)

Ingerir el agua de la fuente, también, es como adjudicarse o asumir sus cualidades, es decir, apropiarse de las facultades simbólicas que posee:

Ay una fuente enfrente d'otra
Bivi agua i no m'arti
Por una ninya d'ojos pretos (2)
Ke por ella me muero yo (Koen-Sarano, 117)

El agua, como se ve, es una especie de elixir de amor que embriaga y hechiza al que bebe de ella. Esta otra versión, amplía la idea:

Mancebo, dile a tu madre que tu sos para mí:
una vez ya te lo dijo, otra vez te lo va a decir.

¹⁹⁶ Para ampliar el tema, ver Asensio en *Poética y realidad*, 47; Reckert en *Lyra*, 17; Macedo en *Do Cancioneiro*, *passim*; Deyermond, "Pero Meogo's Stags", 266; Masera, 1995, 128.

Una fuente enfrente de otra, bebí agua y no me hartí;
traeme presto un vaso de agua con un vaso farfuri
que se vean las estrellas con el cielo achik mavi.¹⁹⁷

(Díaz-Mas, 62)

El canto muestra una incoherencia narrativa, producto de la contaminación dada por la transmisión oral. Sin embargo, es clara la voz femenina que, con marca textual explícita, alude al hombre ('Mancebo'). Tanto la muchacha como la madre del muchacho quieren consolidar la relación, a la cual se resiste el muchacho. Después se insertan versos sin sentido relacionados con el agua. Es interesante hacer notar que en este canto el color azul conlleva un significado relacionado con los celos, utilizado también en otras expresiones de la época, lo que sugiere otro sentido a la actitud de la madre y la muchacha enamorada.

En ciertos textos, para la mujer, tomar agua representa lo prohibido, pero también lo dulce, tal y como lo vemos en el siguiente pasaje bíblico. A su vez, el acto de ingerir el pan nos transporta a un símbolo erótico-sagrado que se verá posteriormente:

[17] "Las aguas robadas son dulces, y el pan comido a escondidas es delicioso".

(Proverbios, 9)

El agua viva¹⁹⁸, desde una perspectiva masculina, es como la lluvia, la sangre divina, el semen, la semilla del cielo. Pero desde la concepción de las aguas "de abajo" es un símbolo de la maternidad, como ya se mencionó. El manantial, entonces, simboliza el origen de la vida, y, por otra parte, es la fuente del conocimiento. Así se puede observar en el siguiente pasaje bíblico donde la misma presencia divina es representada por el agua viva:

[13] porque Mi pueblo ha cometido dos pecados: Me han abandonado a Mi, la fuente

¹⁹⁷ *farfuri*- porcelana
achik- luminoso, brillante, claro, abierto
mavi -azul

¹⁹⁸ La imagen de agua viva, como dice Eglá Morales en *El ciervo y la fuente*, Studia humanitatis. España, 1981, p. 41, aparece en el Nuevo Testamento también, notablemente en el encuentro de Cristo con la Samaritana:

Mas el que bebiere del agua que yo le daré
para siempre no tendrá sed: más el agua que
yo le daré, será en él una fuente de agua
que salte para la vida eterna. San Juan 4:14

Aunque alejado de las creencias religiosas de los judíos, es pertinente por el entorno cristiano en el que estaban envueltos. Además el 'agua viva' es un motivo folklórico ancestral, como ya se mencionó.

de las aguas de vida, y se hicieron para sí cisternas, cisternas rotas que no contienen agua. (Jeremías, 2)

En la tradición judía es costumbre lavarse las manos antes de entrar a un templo o después de salir de un cementerio. El agua, en este sentido, adquiere la connotación de purificación. Al respecto Graves menciona en *Los mitos hebreos* un fragmento bíblico:

[...]“¿Cómo te llamas?” El ángel declaró: “Soy Gabriel, el mensajero de Dios.” Inmediatamente Abraham se lavó la cara, las manos y los pies en un manantial y se prosternó a él. (Graves, 121)

El encuentro de los enamorados responde a la costumbre de las mujeres de ir a lavar la ropa o de acarrear el agua, por lo que los muchachos aprovechan la oportunidad de entablar conversación y conocerse en este contexto y lo observamos en el texto ya citado¹⁹⁹, pero que ahora se orientará hacia dicha actividad:

Debajo del limón
dormía la niña
y sus pies en el agua fría.
Su amor por ahí vendría:
-“¿Qué hasés, mi novia garrida?”
-“Asperando a vos, mi vidá,
lavando vuestra camisa
con sabón y lesia”.

Debajo del limón, la niña;
Sus pies en el agua fría,
Su amor por ahí vendría. (M.Alvar, 1971, XVIc, 240)

Lavar la camisa también es un tópico recurrente en la lírica hispánica que tiene una carga erótica. La camisa funciona como eufemismo de la mujer que ha sido o va a ser conquistada o seducida, ya sea para consumir el acto sexual, o después de realizado. La fuente adquiere, entonces, un poder magnético, un misterio de amor. El siguiente canto muestra una acumulación de símbolos con connotación erótica:

La muchacha:
Oh, qué campos verdes,
Campos de olivas.
Onde mi madre Gracia,

¹⁹⁹ cfr. *supra* p.77 y 126

La voz femenina canta la emoción de sentir los campos verdes, territorio que remite a la mujer; los olivos o aceitunas, como se dijo, se relacionan, como los frutos, a la sensualidad de ésta; y, finalmente, lavar también está asociado a la existencia femenina; “[...] la provocativa figura de la mujer sola, a lado de la fuente, pozo, río o mar ha sido objeto arquetípico del apetito masculino en todas las civilizaciones” (Morales, 57)

El mismo Reckert menciona que “el tema de la mujer que lava su propia ropa (con obvias implicaciones de un ritual erótico, y cuánto más íntima la ropa más obvias las implicaciones) es de una antigüedad más que respetable [...]” (Reckert, 100)

La que sigue, es una versión fragmentada que está extraída y modificada del romance de *Don Bueso y su hermana*, que también menciona la connotación erótica de “lavar la camisa”:

Ya vienen los cautivos --con todas las cautivas.
Dentro de ellas, -hay una blanca niña.
¿Para qué la traen esta blanca niña
que el rey Dumbeldo --se enamoraría?
-“Cortadle, señora, -el beber del vino
que perde colores, -que cobra suspiros.”
-“Cuanto más le corto --el beber del vino,
mas se le enciende --su gesto valido.”
-“Cortadle, señora, el beber del claro
que perde colores, -que cobra desmayos.”
-“Cuanto más le corto --el beber del claro,
más se le enciende --su gesto galano.”
-“Mandádla, señora, -a lavar al río
que perde colores, -que cobra suspiros.”
-“Cuanto más la mando --a lavar al río,
más se le enciende --su gesto valido.”
Ya amaneció el día, -ya amanecería,
Cuando la blanca niña --lavaba et extendía.
¡Oh! Que brazos blancos --en el agua fría.
Mi hermano Dumbeldo --por aquí se pasaría.
-“¿Qué hago, mi hermano, -las ropas del moro franco?
-“Las que son de seda, -echadlos al nado.
Las que son de sirma, -encima de mi caballo.”
-“Abriréis, madre, -puertas del palacio,
que, en lugar de nuera, -hija yo os traigo.”
Si es la mi nuera --venga a mi palacio,

²⁰⁰ *espadía* -- extendía, exprimía, colgaba

Si es la mi hija --venga en mis brazos.
-“Abriréis, mi madre, -puertas del cillero”²⁰¹,
que, en lugar de nuera, -hija yo os traigo.
-“Si es la mi nuera --venga en mi cillero,
si es la mi hija --venga en mis pechos”.²⁰²

(M. Alvar, 1998, 51, 46)(Turquía)

Como se ve, varios son los cruces que comparten el romancero con los cantos populares más sencillos. Es indudable que algunos de los versos del romance fueron extraídos de la lírica tradicional²⁰³, pero lo que nos interesa es la utilización análoga de los símbolos en ambos géneros. Vemos, pues, en estas manifestaciones que ‘blanca niña’, ‘perde colores’, ‘cobra suspiros’, el ‘beber del claro’, ‘lavar al río’, ‘amanecería’, ‘lavaba y extendía’, ‘brazos blancos’ y ‘agua fría’ son algunos de los temas comunes cuya connotación es análoga, es decir, que se aplica a una significación erótica similar.

Este carácter erótico se reafirma, en la Edad Media, desde la experiencia cotidiana, pues se dictó la prohibición cristiana para la mujer de ir a lavar la ropa al río o a la fuente:

La limpieza del cuerpo y de la ropa indica acicalamiento con resultados eróticos y por eso era rehuida por los santos como penitencia. La iglesia medieval diseminó el mandamiento que un cuerpo limpio y fragante sólo servía para invitar al contacto sexual y que una mujer debía evitar el baño como precaución contra el interés masculino”(Klock *apud*. Morales, 207).

Desde esta perspectiva el lavado o secado del cuerpo y el peinado del cabello largo han sido símbolos de provocación sexual y de la fertilidad, como se verá después.²⁰⁴

En la Biblia, desde la perspectiva judía mítica, se halla el motivo de un rey que ve bañarse a una mujer y se enamora de ella:

[2] Y aconteció una tarde que David levantóse de su cama, y caminó por la terraza de la casa del rey, y desde la terraza vio a una mujer bañándose, y la mujer era muy

²⁰¹ La silla es polivalente en sus significados, el sillero puede funcionar con la connotación erótica de ‘montar’ a la mujer en el acto sexual, pero también, puede referirse al comedor, en donde, por supuesto, las sillas son parte del amueblado.

²⁰² Para confrontar este canto con otras versiones, ir a: M. Alvar, 1971, 51 a, 51 b, 47 (mismo tema con variaciones sintácticas).

El romance de *Don Bueso* también se encuentra en: *Flor nueva de romances viejos* de Menéndez Pidal Espasa-Calpe, Argentina 1938 pp 283-289

²⁰³ Para más información acerca de la relación que existe entre el romancero y la lírica popular, ver el artículo “El romancero y la antigua lírica popular” de Margit Frenk en Pedro M. Piñero Ramírez (ed). *La eterna agonía del romancero* Actas de Sevilla, 200; Mercedes Díaz Roig: *El romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976.

²⁰⁴ cfr. *infra*. p.174.

atractiva. [3] Y David hizo preguntar por la mujer. Y uno dijo: “¿No es ésta Betsabé (*Bat Sheva*) hija de Eliam y mujer de Uriás (*Uriyá*) jeteo?” [4] Y envió David mensajeros, y la tomó; y ella vino a él, y se acostó con ella, por cuanto ella estaba purificada de su impureza, y ella retornó a su casa. [5] Y la mujer concibió, y ella se lo hizo saber a David, diciendo: “¡He concebido!” (Samuel, 11)

De este fragmento bíblico se extraen varios significados simbólicos a partir del lavado del cuerpo: el de la seducción de la muchacha que provoca la excitación sexual y amorosa del varón; el ritual de la purificación sustentada por los parámetros religiosos; y, finalmente, el elemento de fertilidad que conlleva el acto amoroso.

El lavado de la ropa íntima remite al cuerpo y sugiere el deleite sensual. La mujer simbolizada por la prenda misma provoca al hombre tomando el control. Así lo asegura Morales: “La faja suelta, el manto desatado, el levantar de las faldas, están entre los muchos motivos que sugieren el encuentro amoroso, especialmente en unión al agua cercana. Todas las actividades que se llevan a cabo en asociación al agua, como lavar ropa, ir a buscar agua para el uso doméstico y los baños entran en esta constelación como oportunidades para ese encuentro.” (Morales, 57) La camisa, en sus múltiples interpretaciones, puede estar en sinonimia con *delgada*, y es la ropa femenina que se usa pegada al cuerpo, es decir como prenda interior.²⁰⁵ La camisa, en consecuencia, puede significar también desnudez y por eso se ha ampliado en relación al sexo. Según Magdalena Altamirano, (*apud. Voces de la Edad Media*, 123) no descarta la posibilidad de significar, tanto una prenda de vestir, como de desnudez:

¿la visión de la prenda implica un elemento de desnudo o de vestido? A mi juicio, ambas posibilidades se presentan –por separado- [...]; mientras que en el primer caso estar en camisa sí alude a un acto de desnudez, en los siguientes, el ruego de la doncella determina que la camisa se interponga como una especie de límite pudoroso entre su propio cuerpo y la posible observación del amante. [...] En ocasiones, la camisa misma forma parte del desnudo femenino; es decir, al estar en camisa es ya un acto de desnudez.

Desde la misma perspectiva Gabriela Martín López (63), menciona que “el público realmente puede participar de la intimidad de la niña cuando la observa en ropa íntima: la

²⁰⁵ Sin embargo, en la Edad Media, también se la llamaba *delgada* a la prenda interior masculina. Según Reckert. “Es posible, pues, que la camisa y *delgada*, aun siendo sinónimos en el sentido de ser ambas prendas de vestir, sean antónimos en el de ser ropa respectivamente masculina y femenina” (Reckert, 101) Altamirano (133) también menciona que hay casos en la lírica popular antigua en que “es el camisón o la camisa masculina la que hace las veces de prenda de amor.”

camisa es la línea finísima que separa al espectador de la contemplación total del cuerpo de la joven; no es que la niña *lleve* una camisa, parece que la prenda es más un velo sutil que la cubre, donde la ligereza [...] hace parecer que el límite en el que está apenas contenida su desnudez es tan breve como la propia brevedad de su ropa interior.

Siguiendo la idea de ‘lavar’ o ‘desmanchar’ la prenda, “un uso antiguo de ‘camisa’ denota el menstuo o regla de las mujeres (*Diccionario Enciclopédico*: “Camisa”) y, en otro aspecto, masculino esta vez, en un soneto erótico de Fray Damién de Cornejo aparece el término *nevar camisas* con el sentido de despedir el semen” (Morales, 212) Según asegura Reckert (102): “el mezclar de las *camisas* de él con las *delgadas* de ella [...] implica claramente una relación de intimidad más profunda entre ambos.” A su vez, el lavado de la camisa del amante connota magia: mezclar ambas prendas, implica una intimidad prohibida, no avalada por el matrimonio. El agua, con connotación femenina, es donde se realiza el acto sexual aludiendo a la conjunción de las prendas de vestir como sínecdoque de los amantes. Según Altamirano (134), “la camisa manchada funciona como prueba de la pérdida de la virginidad femenina, en tanto se presume que el acto sexual ha sido realizado con la camisa puesta o colocada en las proximidades del sexo femenino y que la sangre producida durante la desfloración ha caído sobre la prenda. A esta explicación lógica se suma la identificación de símbolo con lo simbolizado, mediante la cual la camisa toma el lugar del cuerpo femenino que como ella también conserva los residuos de la amorosa actividad.”

En la fiesta de San Juan, a la que volvemos a aludir, hay la costumbre de tender las camisas recién lavadas y dejarlas secar frente al fuego con la puerta abierta. El muchacho que voltee la prenda de la muchacha será elegido por ella.

En el romance de *Annón y Tamar*, tema extraído de un pasaje bíblico, también se menciona el uso de la *camisa* que la protagonista vestía por ser verano. Es notable que, en la versión que utilizo sobre el romance, no aparezca la ‘camisa’, lo que nos lleva a pensar en una omisión que implica la devaluación o la pérdida del objeto simbólico. Aún así, prevalece en el entorno hispánico resignificándose en cada mención o alteración.

Un hijo tiene re Dávi -que por nombre Ablón se llama,
namoróse de Tamar, -aunque era su propia hermana.
Fueres fueron los amores, -malo cayó y echado en cama;
un día por la mañana, -su padre a verle entrara:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

-“¿Qué tienes tú, Ablón, -hijo mío y de mi alma?”
 -“Malo estó yo, el mi padre, -malo estó y no como nada.”
 -“Sí, comerás tú, Ablón, -pechuguita de una pava.”
 -“Yo la comeré, mi padre, -si Tamar me la guisara.”
 -“Yo se lo diré a Tamar, -que te la guise y te la traiga.”
 (“Si fue cosa que viniere, -venga sola y sin compañía.”)
 El rey salió por allí, -Tamar por la puerta entrara.
 -“¿Qué tienes tú, Ablón, -hermano mío y de mi alma?”
 -“Los tus amores, Tamar -me trujeron a esta cama.”
 Tendióla la mano al pecho, -y a la cama la arronjara.
 Gritos que diera Tamar -los cielos aburacaran.
 Triste saliera Tamar, -triste saliera y airada;
 en mitad de aquel camino, -Absalón se encontrara:
 -“¿Qué tienes tú Tamar, -que te veo tan airada;
 -“Que el cuitado de Ablón -quitóme la honra y la fama.”
 -“No tengas pena, Tamar, -no tengas pena, mi alma,
 antes que se ponga el sol -tú serás la bien vengada
 y antes que saliera el sol, verás su sangre enronjada.”
 (M.Alvar, 1998, 41, 35) (Marruecos)

Este romance tiene varias versiones que cambian algunos versos. Principalmente se modifica el desenlace de la historia, cambiando el sentido del texto: a veces, se le castiga a Tamar, a veces se casan los dos hermanos, en otra, Tamar resulta embarazada, o a veces se mata a Amnón, como en este caso. En otras ocasiones, también se transforma el nombre, tanto de Tamar (*Alta mar*) como de Amnón. Otro elemento distinto, según las distintas versiones, es la comida que Tamar le lleva a su hermano. Es preciso hacer notar que en esta versión marroquí, la especificación del atuendo no se menciona, pero es pertinente para exponer la trama de la historia. Tomo esta versión por ser judeo-española.

Alvar menciona las diferentes versiones de la misma temática, deteniéndose en la ropa de Tamar que “va hacia su hermano con atuendo ligero”, que usaba por ser una prenda delgada.²⁰⁶ La transparencia dejaba traslucir su cuerpo. Hay varias versiones sobre este

²⁰⁶ Voy a presentar fragmentos de otros romances de *Amnón y Tamar* en los que sí aparece la camisa en sus distintas modalidades:

-Como era por el verano, se la subió en ropa blanca; (Quirós) (Asturias)

-vestida de seda verde desde los pies a la cara; (Palencia)

-Al subir por la escalera, con el traje de verano (Macotera) (Salamanca)

-como era tiempo verano, ha subido en falda blanca,
 con un pañuelo de seda, la carita tapaba. (Alcuéscar) (Cáceres)

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

tema, en algunas, el atuendo de Tamar se menciona y en otras no.²⁰⁷ Según Alvar, en las versiones orales, la forma más difundida con respecto al atuendo es la siguiente:

como era tiempo i verano subió con la enagua blanca.

A veces la 'enagua blanca' es sustituida por *ropa, falda, saya, sayas blancas, enagüilla, traje de verano*, etc. En el caso de la 'enagua blanca' del ejemplo, se percibe el símbolo de la doncellidad, dada por el color blanco.

En el texto bíblico de *Amnón y Tamar* se ve la misma temática, sin embargo, el atuendo de Tamar es diferente:

[18] Y ella estaba vestida con una túnica de muchos colores, pues así se vestían las hijas del rey que eran vírgenes. (Samuel II, 13)

Por otro lado, ponerse la camisa después del baño simboliza la preparación para el acto amoroso:

-“Tate, tate, tú, el caballero,
déjame irme para casa:

-vestida de raso azul desde los pies a la cara. (Villamedianilla) (Burgos)

-toda vestida de verde desde los pies a la cara (Haro) (Logroño)

-Como era veranito subía en enaguas blancas. (Málaga)

-Como era en el verano iba con enaguas blancas; (Algarrobo) (Málaga)

-Como era veranito subió en enaguas blancas. (Yunquera) (Málaga)

-Como era veranito y ella subió en enaguas blancas, (Granada)

-Como era veranito lo subió en enaguas blancas. (Cúllar Baza) (Granada)

-Bem se passeia Tomásia, muito bem se paseaba,
numa mao levava o prato, noutra a alva toalha. (Rebordainhos) (Bragança) (M. Alvar, 1971, 309-318)

Como se observa, varios son los símbolos que se presentan con respecto al atuendo de Tamar: por un lado, el color de la camisa o las enaguas es blanco, lo que connota la virginidad de la mujer; desde otra perspectiva, como se dijo anteriormente, el atuendo de seda o de raso verdes también alude a la sexualidad en tanto que dicho color significa que ya está lista para el amor. El último ejemplo menciona la toalla, por lo que se supone que después de ir con Amnón, se iba a bañar, por lo que su vestimenta era ligera y sensual.

M. Alvar afirma que “varias versiones del romance de *Amnón y Tamar* parecen contener una sugerencia del baño Tamar se presenta en ropa interior, con una toalla y una jarra, como si fuera a bañarse antes de subir al aposento de su hermano, donde es violada por él.”

Para más información sobre este tema, cfr.: M. Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia* 1970, 163. También cfr. Morales, pp. 143-4

²⁰⁷ Mostrar a Tamar con ropa delgada propone una postura misógina, pues justifica a Amnón en el acto de violación, ya que es ella la que lo provoca al mostrar su cuerpo a través de la transparencia de la tela. Cfr. Graciela Cándano “Convergencias de la misoginia pre-cristiana y la misoginia de las colecciones de *exempla*” pp. 109-17, para observar la visión negativa de la mujer en varios textos literarios y mitológicos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

lavaré mi lindo cuerpo,
pondré camisa blanca;

me tocaré mi cabecita
con una toquita morada,
me ceñiré mi cinturita
con una cinta de lana". (M.Alvar, 1971, XVIIa, 242)

Además de la *camisa blanca* (con connotación de virginidad), este canto alude a la 'toca' ('toquita morada'), que significa el estatus o su situación social: "Para las mujeres, si no eran niñas o prostitutas, lo más acorde con las conveniencias era llevar el pelo recogido en trenzas, y las casadas debían cubrirlo además con una toca". (Owen *apud* Martín López, 53-4) De la misma manera, 'lana'²⁰⁸ se percibe en doble sentido, tal y como aparece en éste fragmento:

Cata el lobo Juana
que a tu hato un día
dicen que quería
mordelle la lana;
ponte en cobro, hermana,
que te morderá.
Cata el lobo dó va, Juanilla,
cata el lobo dó va. (Alzieu, 46, 68)

Un canto que ha servido a muchas interpretaciones y versiones es el siguiente, en el que se alude tanto al oficio de *hilar* como a la camisa:

Kien bien hila i tuerze, al sol se le pareze.
Kien bien (o largo) hila, larga trae la kamisa.
Kien bien hila, parézesele en la camisa. (Alzieu, 77, 135)²⁰⁹

²⁰⁸ El campo semántico que contiene a la 'lana' tiene que ver con el acto de hilar, hilo, hilandera, tejer, rueca, ovillos, canilla, etc. que tienen un carácter erótico. El empleo de 'hilar' siempre se aplica a la mujer, mientras que 'hilo' alude al falo o al pene. Para más información sobre el sentido erótico de 'toca' y 'lana', cfr: Alzieu *et.al. Poesía erótica del Siglo de Oro*. Crítica, 2000, pp. 165 y 68 respectivamente; 'hilar', véase p. 135 del mismo texto.

²⁰⁹ Un ejemplo más:

Començó a coger
hilo en la canilla
que era maravilla
vérselo hacer,
y al fin del tejer
tal cantar se ofrece:
Quien bien hila y tuerce,
Bien se le parece. (Alzieu, 77, 135)

Otra versión muy parecida está en ésta misma referencia. También en una seguidilla se observa el doble sentido:

O este otro canto del romance de *Silvana*, también alude a ‘cambiarse la camisa’:

Déjame ir a los baños,
a los baños d’agua fría,
a lavarme y a entrenzarme,
y a mudar una camisa (Attias, *apud.* M.Alvar, 1971, 233)

En un sentido alterno, la camisa funciona también como prenda, por lo que se relaciona con la cinta o el cordón como muestra del compromiso no verbal que adquiere el muchacho con la muchacha. Desde esta perspectiva, la cinta es el símbolo del nudo o la ligadura, que forma un lazo entre los amantes: la cinta que se le da al amante implica el deseo de la mujer o del hombre de asumir un compromiso y, con él, la responsabilidad del vínculo de amor, así como su fidelidad. Altamirano (131) menciona que “La posibilidad del desnudo femenino también puede adoptar la forma del despojo, manifiesto en el requerimiento del amante que pide a su amiga la camisa en calidad de prenda de amor”:

Viñadero malo
prenda me pedía,
dile yo un cordone
de la mi camisa.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me demanda,
yo dile una cinta
de la mi delgada
Mulo es de guardar. (Pérez Priego, 123-124)

Según Masera, “la determinación de la vestimenta tenía un valor social; de ahí que el uso de cada prenda fuera regulado por las leyes y costumbres: por ejemplo, la toca [aludida anteriormente] señalaba el estatus social de la mujer ya que la casada llevaba toca y las solteras no. En cuanto al cortejo, la cinta y el cordón eran otorgados por los pretendientes y tanto el material como el color eran significativos para conocer el grado de relación” (Masera, 86). La cinta también simboliza la virginidad de las muchachas o la entrega amorosa de la misma:

Dícenme que tengo muy dura la lana,
y es que no me ponen con qué ablandalla. (Alzieu, 258)

La novia, vuestros cabeyos,
y atan lindos y atan beyos,
¡quién me diera un cordón deynos
para mi lindo coyar! (M.Alvar, 1998, 176, 155) (Tetuán)

En las correspondencias en la lírica popular hispánica con respecto a la cinta, se ve claro que en lugar de “aceptar” la cinta del amado, éste se la quita en calidad de rompimiento del compromiso, de sustitución de la amada (por infidelidad) o de haber perdido la virginidad:

Por mi mal me lo tomastes,
caballero, el mi cordón. (Frenk, 1987, 359, 169)

Y la mi cinta dorada
¿por qué me la tomó
quien no me la dio?

La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado,
tomómela mi velado.

La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?

¿Por qué me la tomó
quien no me la dio? (Frenk, 1987, 237, 109)

El dar o quitar la cinta o el cordón también se puede adjudicar a la clandestinidad de los enamorados, tal cual se observa en *La Celestina*, cuando, por medio de los embustes de la alcahueta, Melibea le entrega un cordón a Calixto.

Cel. –Mucho me maravillo, señora Melibea, de la duda que tienes de mi secreto. No temas que todo lo sé sufrir y encubrir. Que bien veo que tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte. Yo voy con tu cordón tan alegre, que se me figura que está diciéndole allá su corazón la merced que nos hiciste y que le tengo de hallar aliviado. (*La Celestina* ed.Lacarra, María Eugenia, 180)

Por otro lado, en una de las versiones del romance judeo-español de *La linda Melisenda* aparece el mismo personaje que en el texto siguiente (*El baño de Melisenda*), aunque los nombres varían (*Meliselde* –Turquía; *Belisera* –Tetuán; *Felimena*–Alcazarquivir, etc), que muestra una anécdota que define la personalidad de la niña, es decir, muestra lo desinhibida o desquiciada que puede ser o estar al salir a la calle en ropa ligera en busca de su amante:

Daba vuelta en la cama –como el pese vivo en el mare.

Salto diera de la cama –como la parió su madre,
con una naguita blanca, –no la tapó su brigade.
Cogió candil d’oro en mano –y saliera por la caye, [...] ²¹⁰
(M.Alvar, 1998, 28b, 27) (Alcazarquivir)

La *naguita blanca*, como lo demuestra el texto es la ropa interior que se usaba bajo la vestimenta. ²¹¹. En otras versiones, la niña aparece en *sayita*: “Pusiérase una sayita - entapando su briale; (Tetuán), y en otra más, la vestimenta se describe de esta manera: “Se emborujó en un manto de oro –por falta de brillar” ²¹² (Turquía). En estas versiones la ropa que usa es la que se acostumbraba para dormir, es decir, en la intimidad, es la ropa informal que no es para mostrarse socialmente. Al hacerlo, implica una transgresión a la normatividad ético-social, por lo que sorprende la actitud de la mujer en sus actos.

Desde otra perspectiva, el erotismo de la camisa se define en el siguiente fragmento, con un tono pícaro, que muestra el juego amoroso en el que la mujer no se deja quitar la camisa:

No sea gato goloso,
señor mío, de tal guisa,
déjeme ora la camisa,
tenga un poco de reposo.
¡Triste de mí que no oso
dar mi honra tan barata,
porque estoy para beata! (Alzieu, 73, 126)

En el romance sefaradí del *Baño de Melisenda*, versión de los Balcanes, se observa también, de manera aglutinante, el ‘mudarse la camisa’ entre otras connotaciones eróticas que veremos enseguida:

Esta noche, mis caballeros, –durmi con una doncella,
que en los días de mis días –no topí otra como ella.
Meliselda tiene por nombre, –Meliselda galana y bella.
A la abajada d’un río –y a la subida d’un varo,
encontrí con Meliselda, –la hija del emperante,
que venia de los baños, –de los baños de la mare,
de lavarse y entrenzarse, –y de mudarse una camisa.
Así traía su puerpo –como la nieve sin pisare;

²¹⁰ El candil, los cirios, o las candelas se pueden reunir en un mismo campo semántico: cfr.pp.114, 120, 179.

²¹¹ *brigade* –brial

El brial era el “vestido de seda o tela rica que usaban las mujeres y que se ataba a la cintura y bajaba en redondo hasta los pies” (*Diccionario Porrúa de la Lengua Española*, Porrúa, México, 1998)

²¹² *emborujó* –envolvió

las sus caras coreladas --como la leche y la sangre;
los sus cabellicos rubios --parecen sirma de labrare;
la su frente reluciente --parece espejo de mirares;
la su cejica enarcada, -arcos ya son de tirares;
la su nariz empendolada, -pendolica de notares;
los sus muxos corelados, -merjanicos de filares;
los sus dientes chiquiticos, -perlas d'enfilares.²¹³ (M. Alvar, 1998, 29, 28)

Con este romance podemos dar paso al siguiente apartado que trata sobre los atributos de la mujer (cabellos, cara, frente, cejas, nariz y dientes entre otros) en los cantos sefaradíes. Para concluir, observamos que la ocupación de 'lavar las camisas' de las doncellas, o 'lavar el cuerpo' es una motivación de amor, es un jugueteo de seducción al amado, que acude a la fuente o al río, que incita a la relación sexual. La camisa, como se dijo, es una prenda que representa a la mujer (y a veces al hombre) antes o durante el acto amoroso. También implica seducción y la señal de que la doncella está preparada físicamente para el amor. Al lavar las prendas de los amantes en un mismo momento, es eufemismo del acto erótico, por consiguiente, al principio de fertilidad y fecundación.

²¹³ *coreladas*- coloradas
sirma-filigrana de oro y plata para bordar
empendolada-delgada como péndola, pluma
pendolica- pluma
muxos-labios
merjanicos-corales (diminutivo de la voz turca *merjan*)
filares - *enfilares*- ensartar, enhebrar

TFSC CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo II Atributos de mujer

La mujer es en sí un símbolo que corresponde al “principio pasivo de la naturaleza” (Cirlot, s.v. ‘Mujer’). Se relaciona con varios aspectos negativos y positivos. Las sirenas, ya mencionadas, son mujeres que encantan y se valen de sus atributos para devorar a los hombres; otro aspecto, ahora positivo, es la mujer como madre (patria, naturaleza, genealógica); y como amada. Es común que se elaboren textos alabando la figura y el rostro de la mujer, describiendo cada atributo, tal y como se presenta desde los textos bíblicos:

[5] Aparta tus ojos de mí, porque me han rendido. Tu cabello es como un rebaño de cabras que bajan desde Galaad. [6] Tus dientes son como una manada de ovejas que suben del lavadero, de a pares, sin que falte ninguna [7] Como granada partida son tus mejillas detrás de tu velo. [8] Hay sesenta reinas y ochenta concubinas, y las doncellas que las asisten son sin número. [9] Mi paloma, mi inmaculada, es única [...] [10] ¿Quién es la que mira como el alba, hermosa como la luna, clara como el sol, terrible como un ejército con estandartes? (Cantar de los cantares, 6)

Es variable el concepto de belleza que se maneja en las distintas épocas, pero un ejemplo que idealiza a la mujer de aquel tiempo medieval es:

Piernas largas y gruesas, pies pequeños,
cabellos negros, labios encarnados,
mejillas rojas, ojos agraciados,
pechos de nieve, cual lo son sus dueños,

brazos suaves, dulces y halagüeños,
de tierna y blanca mano acompañados,
ayer tarde por mí fueron mirados,
más no podré decir que fue entre sueños. (Alzieu, 244)

Como se observa, esta caracterización de la mujer corresponde a la poesía culta, sin embargo, en las consideraciones respectivas de la tradición popular de la época, la mujer morena es quien toma un papel preponderante, como se verá.²¹⁴

Es sabido que, de acuerdo al contexto, la percepción de la belleza se palpa de diferente manera, sin embargo, Alvar remarca, al comparar varios textos, principalmente uno sefaradí y otro hispano-cristiano, que “la tradición sefaradí coincide, totalmente, con la

²¹⁴ Según apunta Gabriela Martín López (118), existe una “brecha considerable entre la realidad y la recreación de un retrato personal estereotipado.”

que fijó la retórica medieval, aunque el ideal de belleza de los sefaradíes (arabizado hoy) difiera del de los cristianos”(M.Alvar, 1971, 154) y de los musulmanes:²¹⁵

Es evidente que los textos sefaradíes y los peninsulares son distintos, pero es evidente también que pertenecen a una misma tradición. El azar no hubiera ordenado los elementos con tan estrecho parecido, ni hubiera llegado a idénticas comparaciones tantas veces. Creemos que al desgajarse del tronco común, la tradición sefaradí se adaptó a su nueva circunstancia (por eso *cirna, dátil, cañas de Succá*) y nacieron nuevos elementos de comparación. (M.Alvar, 1971, 163)

Entre los cantos judeo-españoles, existe un texto que enumera cualidades de la mujer con intención erótica, describiendo y comparándola con frutas u objetos relacionados a la vida del campo²¹⁶. El tono erótico del canto es como un juego entre la pareja que va modificando el sentido de las palabras. Cada detalle del cuerpo de la mujer conlleva a una polivalencia de significados que remite, a su vez, a la provocación sexual. La dinámica del canto se da mediante un diálogo de preguntas y respuestas emitidas por el muchacho a la muchacha. Las respuestas elaboradas a través de comparaciones van envolviendo al lector en imágenes sexuales, por lo que el canto adquiere un tono picaresco. Según Alvar, refiriéndose a este canto, “la descripción de la novia procede de una tradición más vieja: los retratos medievales (latinos y romances) de las damas, el mundo metafórico manejado y, la tradición peninsular de las *mayas*”²¹⁷ (M.Alvar, 1971, 151):

El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama esta cabeza?
Esto no se llama cabeza, sino una linda pertucal.
A mi linda pertucal,
a mi campo espacioso,
a mi lindo namoroso.
¡Viva la novia con el novio!

²¹⁵ Por otro lado, cabe recalcar que cada una de las tres culturas que interactuaban en la Península Ibérica antes de 1492 tenían ciertos rasgos distintos con respecto a la concepción de la belleza. Alvar menciona que la tradición musulmana no tenía muchas coincidencias con la judía de acuerdo a las metáforas que se extraen de las poesías respectivas. Sin embargo, apunta “el ideal que, acerca de la belleza femenina, tenía un árabe español. [...] Los poetas de Córdoba cifraban sus más altas aspiraciones en que la mujer poseyera los siguientes rasgos: estatura como una caña de bambú; cabellos oscuros como la noche; mejillas blancas y rosadas con un lunar conveniente -algo así como una gota de ámbar sobre un plato de alabastro-; ojos intensamente negros, sin afeitado de antimonio, y grandes como los de una gacela; pestañas entornadas o lánguidas; boca pequeña, en la que los dientes son como perlas engastadas en coral; los pechos como granadas; caderas anchas; y los dedos, finos, con las puntas teñidas de alheña.” (M.Alvar, 1971, 154-5)

²¹⁶ En este caso, debido a la longitud del texto, se analizará por partes. Es probable que se pierda la secuencia del canto debido a que se intercalarán otros ejemplos que corroborarán el sentido del símbolo al que cada estrofa alude.

²¹⁷ Un estudio metódico, por tema, sobre las varias versiones de este canto están expuestas en M.Alvar *Cantos de boda judeo-españoles*, Instituto Arias Montano, Madrid, 1971pp. 151-164

Así, la cabeza es análoga a una naranja (pertucal), que alude, por su forma y su textura, a los senos de la muchacha. Aquí entra también la connotación ya mencionada acerca de “coger frutas” que implica la actividad femenina sexualmente seductora.

Como menciona Martín López (47) “La cabeza es la parte más visible del cuerpo humano y está formada por el conjunto de rasgos que permiten con mayor claridad el reconocimiento de una identidad, de manera que no resulta extraño que desde la Antigüedad haya ocupado un lugar preeminente en la concepción metafórica del mundo.” La cabeza, en la simbología universal simboliza la luz astral, la mente, la totalidad y la vida espiritual. Sin embargo, en nuestro canto, la relación se hace más que con lo espiritual, con lo material y mundano en referencia a la belleza de la mujer.

El novio le dice a la novia: ¿Cómo se llaman estos cabellos?
Estos no se llaman cabellos, sino cirna de labrar.
A mi cirna de labrar
A mi linda pertucal,
a mi campo espacioso,
a mi lindo namoroso.
¡Viva la novia con el novio!

Los cabellos tienen, en el simbolismo universal, un sentido de fertilidad y, en el canto, se analogan con las hebras de hilo²¹⁸ que se utilizan para bordar, lo que remite al simbolismo del tejido, connotando el tiempo o el destino. Tejer está relacionado con un trabajo de creación femenina en el que la mujer forma una red que es capaz de atraer y atrapar al hombre para enamorarle por medio de la manipulación de sus atributos corporales.

Ya sea que el simbolismo del cabello se relacione con las fuerzas superiores (por hallarse en la cabeza) o que tenga un sentido de fertilidad, o bien que la cabellera abundante sea la representación de la fuerza vital –y sexual–, la interpretación en cualquiera de esos sentidos se ha dado en torno a dos características fundamentales: la longitud del cabello y su color. (Martín López, 50)

El largo del cabello implica varias significaciones: por un lado, las mujeres que llevaban el cabello corto manifestaban, entre otras cosas, su apego religioso, es decir, que las monjas tenían la exigencia de que “lleven el pelo cortado hasta la altura de las orejas para que no se ensoberbezcan de su longitud ni resulten ridículos por su excesiva

²¹⁸ cfr. *supra*. pp 189, 166, 216 y nota. 208.

brevedad” (Gomez Valenzuela *apud* Martín López, 52-3); por otro lado, como nos dice la misma Gabriela Martín López (53), “en muchas instancias cortar el cabello equivale a ejercer control social, y el arreglo y peinado del mismo también puede ser, ceremonialmente, equivalente a cortarlo. [...] [P]or una parte, en su aspecto más inmediato, el hecho de regular el largo y peinado de los cabellos, entre otras cosas, servía durante la Edad Media (e incluso hoy) para acentuar las diferencias en la situación de las mujeres”. El uso del cabello largo o corto tiene que ver también con la moda de la época:

La moda femenina, aun en su aspecto más superficial, es también una manera de fomentar, de hacer evidente —y por lo tanto de controlar— esos otros rasgos como el linaje, la edad, la situación estamentaria, etc. Y, en este sentido, [...] el pelo, al igual que el vestido, tiene tales características que lo hacen muy conveniente para expresar los cambios o diferencias en el ritual o en el estatus social. (Martín López, 55)

Los cabellos atraen sexualmente al hombre, pues encantan a los caballeros al contemplarlos, en este caso, Danckert (*apud* Frenk, 1993, 170) explica: “el cabello suelto al viento significa, en primer lugar, la libertad de la doncella, una juventud no reprimida, pero también, virginidad”. De esta manera, el cabello largo estaba destinado a las niñas o, desde una perspectiva ético-moral, a las prostitutas:

El siguiente canto de la lírica hispánica antigua muestra éste simbolismo de virginidad mediante la mención de la nieve y el mármol, pues según Frenk (1993, 175) es la negación o no consumación del amor. En este caso, la niña se describe en una etapa de pubertad, es decir, inmadura aún para el amor:

Cabellicos de oro,
cuerpo delgado,
tus manos son nieve,
tu pecho mármol. (Frenk, 1987, 2313, 1103)

Los cabellos, también en algunas canciones hispánicas, funcionan como auto-elogio de la mujer que quiere provocar al amado: es una herramienta de seducción sexual que utiliza la mujer para atraer al hombre. De igual manera, tienen la connotación de posesión de la mujer, o de protección como en el siguiente canto judeo-español idéntico a los hispano-cristianos:

*A la sombra de mis cabellos
se adurmió.
¿Si le recordaré yo? (Frenk, 2003, 453, 327)*

CON
ORIGEN

Es interesante hacer notar que, como en muchos otros cantos, la presencia de las canciones medievales hispánicas permanece en uso en la diáspora judía. Un ejemplo claro de esto es que este mismo canto (pero omitiendo el artículo 'la' del primer verso) fue recopilado en el *Cancionero musical de Palacio*, hacia fines del siglo XV y principios del XVI en la corte de los Reyes Católicos, justo en la época de la expulsión de los judíos de la Península. Como se dijo, en este tiempo fue cuando se empieza a dar una primera etapa de valoración sistemática de la lírica popular. Los judíos, pues, salieron con este legado lírico hacia otros territorios para actualizarlo y transformarlo en las nuevas circunstancias existenciales.

El cordón formado por los cabellos es, de nuevo, prenda de amor. Es un tópico universal que ha trascendido, hasta nuestros días, como símbolo erótico.

Muchos cantos medievales de la lírica popular muestran cómo los cabellos de la muchacha ('niña en cabello') ejercen un poder de vida o muerte metafórica ante el enamorado, debido a su connotación de erotismo y virginidad:

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me avéis muerto.

Ribera de un río
vi moca virgo,
niña en cabello:
vos me avéys muerto.

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me avéis muerto. (Frenk, 1987, 353b, 166)

En otra interpretación, contraria a la que ya se mencionó, más que el cabello suelto, el cabello trenzado sugiere a la niña virgen, mientras los cabellos destrenzados (cabellos al aire), implican la experiencia sexual consumada. La misma reacción del caballero en el canto anterior se nota en el siguiente canto sefaradí, en el que el cabello de la niña se compara con elementos bélicos ('armas') de poder y dominio:

La novia destrenza el pelo,
y se desmaya el caballero.

*¿Quién ira a llamar al novio,
y quién lo irá a llamar?*

-No desmayís, caballero,
que las armas yo las tengo.

*¿Quién irá a llamar al novio,
quién lo irá a llamar?... (M.Alvar, 1971, 212)*

El color de los cabellos también orienta el sentido simbólico, es decir, su color rubio o castaño implica diferentes connotaciones:

Kaminando por la plasa enkontrí una mujer
Sus kaveyos ruvios su grasia era de ver

Por ti mi linda dama daré mi vida entera
Por ti mo korasón se me desespera
No sé lo ke aré
No sé lo ke diré
No sé lo ke aré
No sé lo ke diré (Koen-Sarano, 74)

El hombre está confundido ante la belleza de los cabellos rubios que lo pierden y desestabilizan, provocándole ansia y desesperación por conseguir a la mujer que los posee: los cabellos forman una sinécdoque de la niña amada, representan a la mujer hermosa. Aunque no es un texto directamente tomado de la lírica medieval, la permanencia del símbolo erótico de los cabellos permanece tal cual aparece, de manera recurrente, en la antigua lírica hispánica. La cabellera rubia, en contraste con la castaño o negra, sin embargo, nos fuerza a ubicarla en el mismo campo semántico de la 'niña blanca' o el 'agua clara/fría', en el sentido de la virginidad de la mujer. El siguiente ejemplo muestra la comparación de los cabellos rubios con 'flechazos de amor', también elemento bélico tomado de la lírica culta, efecto que experimenta el hombre al observarlos:

Los cabellos de mi amiga
d'oro son:
para mí lançadas son. (Frenk, 1987, 97,48)

La misma fe religiosa del muchacho peligra ante la fascinación de la mujer con cabellos rubios:

Vuélvete cristiana,
morica de los cabellos de oro,

vuélvete cristiana,
hu si no bolberm'e io moro. (Frenk, 1987, 342, 162)

Reckert (204-205) opina que la niña que se lava el cabello, inevitablemente va a encontrarse con su amante. Aludir al cabello, significa exponer la virginidad y, con esto, la preparación para un encuentro erótico con todo y sus consecuencias. El muchacho, al ver los cabellos o la trenza sabe que puede disponer de la virginidad de la niña.

Pero volviendo al canto inicial, en el que se va armando una enumeración que se carga de connotación sexual, vemos que, en la misma estrofa, aparece también el campo y la 'pertucal' (naranja) que, como ya se mencionó, son símbolos entendidos y atribuidos a la mujer.

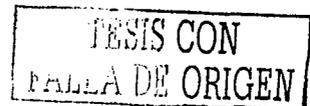
El canto continúa de ésta manera:

El novio le dice a la novia: ¿Cómo se llaman estas cejas?
Estas no se llaman cejas, sino arcol de tirar.
A mi arcol de tirar,
A mi cirma de labrar
A mi linda pertucal,
a mi campo espacioso,
a mi lindo namoroso.
¡Viva la novia con el novio!²¹⁹

Las cejas, como los arcos, en la simbología universal implican la idea de tensión. Las cejas comparadas a los arcos se relacionan con Cupido, que dispara sus flechas de amor para conquistar al amado. El tirar con el arco y la flecha implica una convención retórica en que la dirección de la flecha deviene hacia un destino determinado, un término que, en éste caso, es el objeto del deseo de la muchacha: el amado. La flecha es un símbolo fálico que se contrapone a la cuenca del arco como el útero que lo contiene: sugiere la penetración en la cavidad cóncava que, como la vasija, se relaciona sexualmente con la mujer. Este mismo sentido lo corroboramos con el siguiente fragmento del canto sefaradí:

De aquellas ventanas
arrojan flechas;
si son de amores,
vaigan derechas.

²¹⁹ *arcol* - arco
cirma (sirma) - filigrana de oro y plata para bordar



De aquellas ventanas
arrojan arcos;
si son de amores,
vaigan en alto. (Díaz-Mas, 57)

Para recalcar el sentido masculino de la flecha, dice Cirlot (s.v. 'Flecha') que "por su forma, tiene un sentido fálico innegable, en especial cuando aparece en emblemas contrapuesta a un símbolo del 'centro' y de carácter femenino como el corazón. La flecha clavada en éste es un símbolo de conjunción."

Según menciona José Luis Alonso²²⁰, hay dos temáticas que funcionan como préstamos de la poesía culta a la lírica popular. Una de ellas es la agricultura y otra es la guerra. De ellas se valen algunos textos para relacionar el amor o el erotismo con elementos contenidos en campos semánticos de dichos temas. Ya habiendo abarcado gran parte de los préstamos agrícolas, los bélicos, aunque no son tan abundantes, atraen términos como *guerra, justa, batalla, lucha*, y objetos como *escudos, lanzas, armada*, etc. para compararlos con el amor (amor como lucha). Muchos de ellos aluden a los 'ojos como lanzas' o 'escudos como defensas'.

Las flechas son otro ejemplo de éstos préstamos de la lírica culta cortés (de la terminología feudal) que se insertan en el campo semántico bélico cuyo significado alude al erotismo:

Y pues está tan seco ya mi brej,
después que se me fue aqueste mi dij,
yo quiero flechas para mi carcaj. (Alzieu, l 10, 222)

Tanto las flechas como el caraj se relacionan con el falo y la vagina respectivamente, y así se entendía en la época.

Desde la perspectiva estética femenina concebida en la Edad Media, Martín López menciona que la forma de las cejas "deben estar dispuestas a manera de arco sobre los ojos." (85) y que los poetas hispánicos destacan la curva de las cejas que "puede seguir de manera natural el contorno arqueado de los ojos y parecer una extensión de la línea de la nariz" (87). Aunque las cejas sean complementos de otros rasgos faciales, actúan en conjunto para resaltar la belleza femenina:

²²⁰ Su artículo: "Claves para la formación del texto erótico" en *Edad de Oro* Vol.IX. Primavera, 1990

La curva de la ceja es una especie de consonancia de la propia forma de los ojos, contrastando con la línea recta de la nariz. En este sentido, podría pensarse que el arco de las cejas proyecta en esa región de la cara, por extensión, la naturaleza de otras curvas. Las redondeces del cuerpo femenino suelen ser bien recibidas: en los senos, en las caderas, en las piernas bien torneadas, en un hombro desnudo, incluso en el tobillo bien mirado. Estéticamente, son las curvas las que distinguen a la mujer del hombre; en ellas se cifra buena parte de la feminidad y la sensualidad de las mujeres.

(Martín López, 89)

La enumeración continúa en nuestro canto de esta manera:

El novio le dice a la novia: ¿Cómo se llaman estos ojos?
Estos no se llaman ojos, sino lindos veladores.
A mi lindos veladores,
a mi arcol de tirar...

Los ojos son el rasgo femenino más recurrente en la lírica popular y adquieren una carga simbólica importante ya que tienen la facultad de dominar al enamorado. Tal es su poder y su gracia que frecuentemente las 'niñas' los utilizan para atraer o desechar al muchacho.

Los ojos, en la referencia bíblica son comparados con palomas, símbolo femenino, mientras que en el canto son similares a veladores, es decir, semejantes al fuego por su luz y calor:

[15] He aquí que eres hermosa, oh amada mía; he aquí que eres hermosa. Tus ojos son como palomas. [16] He aquí que eres hermosa, oh amada mía, dulce bien. También nuestro lecho es de flores. [17] Las vigas de nuestras casas son de cedro, y nuestros artesonados son de ciprés. (Cantar de los cantares, 1)

En el canto ya citado, los ojos son dos veladores que tienen luz individual, en consecuencia y desde la perspectiva 'universal', símbolo de vida, de unicidad y delimitación del fuego. Pero desde la connotación erótica, las veladoras o los cirios implican el órgano sexual masculino que, junto con el calor de la llama, son utilizados en la poesía popular.²²¹ Un ejemplo de esto lo observamos en una seguidilla, posterior a la Edad Media, en la que es claro el carácter polisémico del símbolo²²²:

²²¹ *cf. supra*, pp. 114, 120

²²² Otro ejemplo claro es éste atribuido a Góngora:
Que por parir, mil loquillas
enciendan mil candelillas,
bien puede ser;

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mil cosas me faltan después que duermo;
enciende tu cirio, buscarlas hemos. (Alzieu, 131, 259)

Es común también la comparación de los ojos con las estrellas en el sentido de que alumbran con su luz:

Ke es akeyo de la ventana
Ke arrelumbra mi korasón
O son las streyas de la manyana
O son los ojos del mi amor (Koen-Sarano, 103)

Los ojos negros, en el siguiente canto, también se comparan al cuchillo, como las flechas, que penetra en el corazón del muchacho para herirlo, de nuevo se utilizan elementos bélicos que se instalan en el vocabulario erótico:

Ay un kuchiyo de dos kortes
En mi korasón entró
Por una ninya d'ojos pretos
L'alma la vo dar al Dio (Koen-Sarano, 117)

Los ojos negros sirven en este último canto como causa mortífera por su encanto y belleza. En este sentido, los ojos tienen una connotación simultáneamente negativa y positiva, pues son la causa del sufrimiento del muchacho, al mismo tiempo que son su fascinación. Con la misma intención se entiende en las correspondencias castellanas:

Ojos morenicos,
irm'e yo a querellar
que me queredes matar. (Frenk, 360, 169)

O este otro:

Si me avéis de matar,
ojuelos negros,
matadme con amor,
y no con zelos. (Frenk, 1987, 2316b, 1104)

En la lírica hispánica, los ojos negros son los que predominan sobre los demás. Sin embargo, los ojos verdes se popularizan hasta el siglo XV, según Michalski (*apud* Martín López, 92):

mas que, público o secreto,
no haga algún cirio efeto,
no puede ser. (Alzieu, 131, 261)

Es hasta el siglo XV que empieza a popularizarse en España el requisito de los ojos claros, particularmente verdes, como se aprecia en estos versos galaico-portugueses: “Sois fermosa e tudo tendes,/ senão que tenedes os olhos verdes” [...]; también en la descripción de Melibea: “Los ojos, verdes, rasgados” [...] o incluso en esta canción: “¡Ay, ojuelos verdes!/ ¡ay, los mis ojuelos!, /¡ay hagan los cielos/ que de mí te acuerdes!”.

Los ojos verdes recuerdan el mar cambiante por el color fluctuante de la inmensidad del agua, y por el reflejo a la vez de las profundidades marinas y del cielo; pero en este canto, se relacionan con el verde de los árboles:²²³

Arvolicos d'almendra,
que yo plantí.
por los tus oshos verdulís.
S'incheron mis hombros y mis brazos
de los tuyos entrenzados,
que yo por ti.
me muelo yo.²²⁴ (Samelson, 212)

Así como los ojos negros y verdes encantan al muchacho, los ojos azules adquieren un sentido simbólico distinto, pues no son tan provocadores como los oscuros, sino que sugieren dulzura y ternura. Acogen al amado sin tensiones, pues recuerdan la dimensión celeste:

Por tus ojos blus yenos de dulzor
Toda mi sangre vierto
I sin tus lavios yenos de calor
Yo so un ombre muerto (Koen-Sarano, 132)

Se nota en el canto, la intrusión de un vocablo francés.²²⁵ Los ojos azules remiten al color del cielo, por lo que dan la sensación de estar en las alturas, de la dimensión sagrada y mítica. Sin embargo, no hay que olvidar, como se dijo, el recuerdo de la connotación de ‘celos’ que el color azul connotaba en la última etapa de la Edad Media, tal vez por eso, la inseguridad del muchacho ante la belleza de los ojos de la mujer.

²²³ cfr. *supra* p.88

²²⁴ *incheron* -llenaron, hincharon

²²⁵ El canto, por lo tanto podemos suponer, se ubica en las comunidades sefardíes a principio del siglo XX, cuando las escuelas estaban coordinadas por la *Alliance Israélite Universelle*, red de educación francesa que sirvió (además de otras funciones) para occidentalizar y unificar a las comunidades judías dispersas.

Los ojos, además de conocimiento, connotan la intuición, y comúnmente, tanto en la lírica popular hispánica como en los cantos sefardíes, aparecen para designar al amado, como en el siguiente canto ya citado:

Lluvia hizo y se mojó
La calle y el cortijo.
Anda dezilde al mi amor
Que es de los ojos míos. (Neumann, 49)

Es clara la sustitución del amado o amada por los ojos, tópico que llega desde los cantos medievales hispánicos:

Por la mar abaixo
ban mis ojos:
quíerome ir con ellos,
no baian solos. (Frenk, 2003, 177b, 158)²²⁶

También en el siguiente texto judeo-español, la totalidad de la mujer está representada por una de sus características físicas, es decir, hay una sinécdoque que emplea los ojos como el todo:

Kuanto sufro sin tus ojos
Ke me dan consolación
No me salgas kon enojos
No mates mi corazón (Koen-Sarano, 79)

Esta misma sustitución la vemos, de acuerdo a la acción descrita, en boca de mujer, aunque explícitamente está de manera impersonal:

Que no duermen los mis ojos
ni descan◊a el coraçon
hasta que vengáis, amor. (Frenk, 2003, 430, 313)

Pero desde un sentido crótico, los ojos designan la cavidad del útero, tal y como lo ejemplifica este poema:

En cas de mi padre
conocí yo a otro,

²²⁶ Otras versiones similares son las siguientes:

A la guerra van mis ojos:/quíerome yr con ellos,/no vayan solos. O esta otra: Polo mar abaixo,/ se vao os meus olhos:/quero-me ir con eles/ que nao se vayao solos. (Frenk, 2003, 177 A,B, C). Estas otras versiones son comunes en la temática gallego-portuguesa de 'la espera' en que, antes que nada, en el marco contextual, aparece el mar, presencia inmanente de la región; y, por otro lado, la recurrencia de la mujer que se queda en espera del hombre que parte, ya sea a la guerra o a algún otro destino.

que me revelaba
los secretos todos;
también me enseñaba
lo que en mi casorio
era conveniente
saber a mi novio;
dábame liciones
de alegría y gozo,
que agora las pongo
dentro de mis ojos.
[...] (Alzicu, 49, 74)

La ambigüedad del sentido, según afirma Alzicu, es evidente en 'dentro de mis ojos' pues, "ponerse una cosa sobre los ojos es estimarla mucho". En el cambio de preposición está el cambio de significado, dando un giro sugerente y provocativo.

La temática de que las miradas matan es clara en los textos anteriores. Según Chevalier (s.v. 'Mirada'), "[L]a mirada está cargada de todas las pasiones del alma y dotada de un poder mágico que le confiere una terrible eficacia. La mirada es el instrumento de las órdenes interiores: mata, fascina, fulmina, seduce, tanto como expresa."

Los ojos pueden tener una doble percepción, desde el que observa, por un lado, y desde quien recibe la mirada. "Las metamorfosis de la mirada no revelan sólo al que mira; revelan también, tanto a sí mismo como al observador, al que es mirado. Es curioso, en efecto, observar las reacciones del mirado frente a la mirada del otro y observarse uno mismo frente a miradas extrañas. La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación. Pero más aún, es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y del mirado: La mirada del otro es un espejo que refleja dos almas" (Chevalier, s.v. 'Mirada'). En este caso, la unión entre el hombre y la mujer revela un encantamiento mágico que se provoca al mirarse y conectarse:

Amor hizo ser vencidos
sus ojos cuando me vieron,
y que fuesen adormidos
con la gloria que sintieron.
Quando más mirar quisieron
se adurmió.
¿Si le recordaré yo? (M. Alvar, 1998, XXX)

Volviendo a nuestro canto, la siguiente estrofa se detiene en otro elemento facial, es decir, la nariz:

El novio le dice a la novia: ¿Cómo se llama esta nariz?
Esto no se llama nariz, sino péndola de escribir.
A mi péndola de escribir,
A mis lindos veladores...

Al referirse a la nariz, remite a la forma, es decir, se compara con una pluma para escribir, lo que implica la representación de un objeto fálico.

[...] la nariz [es la] flecha de amor que se dispara desde el arco de las cejas y corta el aire emplumada de pestañas [que] logra clavarse en el corazón del amado [...]

(Martín López, 124)

Es común que en las expresiones populares se relacione el tamaño de la nariz con los genitales masculinos. En este caso, aunque la nariz referida pertenece a la mujer, por el carácter ambivalente del símbolo, se puede aplicar, a la connotación erótica del miembro masculino, ya que es una nariz respingada y larga. Un ejemplo del sentido alterno de la nariz lo vemos en el siguiente poema del Siglo de Oro:

Al consentir por fin en su porfía
vino una dama con su enamorado,
porque por su nariz había juzgado
que tanto a buena cuenta metería.

Mas al revés salió su profesía
porque él tenía poco, ella sobrado,
de suerte que él quedaba tan holgado
que ni sabía si entraba o si salía.

La dama dijo muy turbada y triste:
“¡Qué mentirosa la nariz me ha sido!”
Él luego replicó, como hombre diestro:

“Ese defecto, dama, no os contriste
porque si mi nariz os ha mentido,
a fe que ha dicho la verdad lo vuestro”. (Alzieu, 43, 62)

Desde la perspectiva estética, es decir desde los parámetros de belleza de la época, la nariz debía ser afilada: “tan afilada como la punta de una espada bruñida” (Juan Ruiz) o “una nariz como el filo de la espada acicalada” (López-Baralt). En el *Romancero general*

se insiste en la comparación con la espada: “la nariz afilada como hecha de metal”; asimismo, en algunos textos de finales del siglo XV, donde las descripciones presentan ya un mayor grado de libertad en el retrato, aparece la misma descripción: “la nariz afilada, las maxilas como rosas”; “La nariz, pequeña y afilada, en que naturaleza mostró su perfección”. Incluso puede aparecer la nariz “levantada” (*Libro de Alexandre*) o la “nariz dereyta” (*Razón de amor*)²²⁷ En el canto sefaradí, el objeto con que se compara la nariz es parecido a la espada afilada o metálica, pues es una ‘péndola’, es decir, un objeto cuya forma alargada es similar.

En un fragmento de otra versión del canto estudiado, la nariz se compara a los dátiles:

Dice la nuestra novia:
-¿La nariz, cómo se llama?
-No es nariz que ella se llama,
sino dátíl, datílar. (M. Alvar, 1998, 218ª., 172) (Tánger)

El dátíl, también por su forma alargada sugiere lo mismo que la ‘péndola de escribir’, sin embargo, se puede relacionar con la fruta, en el sentido erótico ya mencionado. La presencia del dátíl se explica por ser un fruto arraigado en la cultura asiriobabilónica: “En la Biblia, es un símbolo del justo, rico en bendiciones divinas: ‘florezca el Justo como palmera’”. (Chevalier s.v. ‘Datilera’) Además, puede ser un fruto común en el norte de África (Tánger), por lo que su mención refleja la asimilación cultural y geográfica con el entorno.

Continuando con el análisis del canto del que partimos, la siguiente comparación es con la cara:

El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llaman estas caras?
Estas no se llaman caras, sino mansanas d’Escopia.
A mis mansanas d’Escopia,
A mi péndola de escribir...

La cara en el canto, es comparada con las manzanas de Escopia²²⁸, tópico relacionado con el erotismo de las frutas. En la simbología ‘universal’, en la cara están reflejados los pensamientos y sus sentimientos. Desvela a la persona ante el otro, ya que uno mismo no puede observarse directamente. “Es la parte más viva, la más sensible (sede de los

²²⁷ Véase Marin López, pp. 122-3

²²⁸ Escopia, es el nombre turco de la ciudad de Uskub, en la Macedonia occidental, célebre por sus manzanas rojas. (Molho, 41)

órganos de los sentidos) que, a las buenas o a las malas, se presenta a los demás: es el yo íntimo parcialmente desnudado, muchísimo más revelador que todo el resto del cuerpo.” (Chevalier, s.v. ‘Faz’).

Según Martín López (112), “en la poesía cancioneril los sustantivos [que designan a la cara] son [...] abundantes e incluyen términos como ‘rostro’, ‘gesto’, ‘semblante’, ‘viso’, ‘faciones’, aunque [...] los poetas aluden a la belleza general de la cara sin agregar mayores detalles; así, se habla de “cara fermosa”, “cara tan bella”, “gesto agraciado”, “faz garrida”, “linda cara”, por mencionar tan sólo unos ejemplos.”

En el mismo canto antes citado sobre otra versión vemos la cara como rosa, que más que símbolo es una designación a la hermosura. Se puede decir que es una especie de fórmula que se utilizaba en el habla cotidiana:

Dice la nuestra novia:
-‘Cómo se llama la cara?’
-No es cara que ella se llama,
sino rosa del rosal. (M.Alvar, 1998, 218^a. 171) (Tánger)

El tópico de cara de rosa es muy común en la lírica hispánica, así, vemos la comparación del rostro con las flores con la siguiente significación: “la rosa es la doncellez (o la doncella misma)” (Frenk, 1984, 69-70).

me dates cara hermosa –como rosa en el rosal;
(M.Alvar, 1998, 218b,174-175) (Tetuán)

En la lírica hispánica popular, la coloración de la cara es un tópico recurrente: “Para señalar la coloración, la mayoría de nuestros poetas comparan las mejillas y la cara con la rosa [o la manzana –como en *Razón de Amor*-][...]” (Martín López, 116), o como en nuestro canto, pues “al igual que la rosa, la manzana es roja y fresca (¿por jugosa?)” (117).

En cuanto a las correspondencias en la lírica antigua que marca la influencia del simbolismo, está este fragmento con carácter de despecho:

¡Ay, cara de rosa!
¡Ay, niña hermosa,
la desgraciada,
la mal lograda!
¡Viuda os vea yo
a la madrugada! (Frenk, 1987, 240, 111)

En el siguiente fragmento del canto sefaradí, el diálogo entre los amantes se centra en la pregunta y la respuesta acerca de los labios:

El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llaman estos labios?
Estos no se llaman labios, sino lindas cerezas.
A mis lindas cerezas,
A mis mansanas d'Escopia...

Los labios como las cerezas sugieren sensualidad, tanto por su forma y consistencia, como por su color. Los labios son comparados con las cerezas, en el sentido erótico ya referido de comer o coger frutas. Como se dijo, la niña que 'coge limones', en este caso, cerezas, es una acción que simboliza la entrega sexual. La mención de las cerezas la vemos también en un canto ya mencionado, refiriéndose a la actividad femenina:

Volan y van altas.
Cogían cerezas.
Que por el amor van. (Díaz-Más, 39)

Pero desde la perspectiva masculina, las cerezas se refieren a los genitales del varón:

de cerezas garrafales
un muy hermoso cerezo,
golosina de las mozas
que cogen en mayo el trébol. (Alzieu, 137, 281)

De acuerdo a Martín López (129), una canción de la época menciona que 'nada sabe tan dulce como tu boca' [...], "la muchacha que invoca al amado para recibir un beso es una imagen recurrente en la lírica primitiva española y en otros contextos, que ha perdurado hasta nuestros días. En realidad, [...] lo 'besable' son los labios, aunque en alusión a la dulzura de la boquita como miel entraría la perfumada humedad de la saliva, que incrementa el carácter erótico de estas composiciones."

La mención de los labios en la concepción de belleza femenina de la época sugiere que "sean 'visibles', aunque moderadamente. Esta idea de moderación está dada por matizaciones que introducen los poetas, ya sea por la conjunción adversativa: que 'se hinchen, pero brillen poco (Geoffroi); por la acotación del adverbio de negación: 'labros uermeios, no muy delgados' (*Razón de amor*); o por la adjetivación directa a los labios:

‘los beços auenidos’ (*Libro de Alexandre*), o ‘bien mesurados’ (*Razón de amor*). Por el contrario, Carvajales prefiere unos labios carnosos ‘beços gordos’.” (Martín López, 130)

El color de los labios es, generalmente bermejos, tal cual deben estar también las mejillas en la misma línea de belleza.

En el romance ya citado de *Meliselda*, los labios son comparados al coral, resignificando el color como símbolo de provocación sexual:

los sus muxos corclados, -merjanicos de fñlares;
los sus dientes chiquiticos, -perlas d’enfilares.²²⁹ (M. Alvar, 1998, 29, 28)
(Balcanes)

En otro fragmento de la otra versión del mismo canto también está la misma relación:

Dice la nuestra novia:

-¿Cómo se llaman los labios?
-No es labios que ellos se llaman,
Sino fillos de coral. (M. Alvar, 1998, 218^a, 171) (Tánger)

El canto continúa con la enumeración:

El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llaman estos dientes?
Estos no se llaman dientes, sino perlas d’enfilar.
A mis perlas d’enfilar,
A mis lindas cerezas...

Además de la analogía cromática con la rosa, el coral “participa del simbolismo del árbol (eje del mundo) y del de las aguas profundas (origen del mundo)” (Chevalier, s.v. ‘Coral’) ambos símbolos orientados al campo semántico femenino.

Los dientes se comparan casi siempre con perlas o estrellas fijas, a menudo también con el granizo.²³⁰ En la lírica popular antigua, los dientes son ‘sartas de perlas’, ‘racimos de blancura’, en las que están contenidas las ideas de blancura y tamaño, incluso de disposición (en tanto ‘sarta’). [...] El tamaño es otro punto en que se detienen los poetas: ‘dientes menudiellos’, ‘bien iguales’, ‘eguales’, ‘parejos’ o ‘dientes angudillos’.²³¹

De la misma manera se observa la descripción de los dientes en la siguiente jarcha:

²²⁹ *muxos*- labios

merjanicos- coralitos (diminutivo de la voz turca *merjan*)

²³⁰ “El diente es instrumento de tomar posesión, o incluso de la asimilación: la muela que tritura para proporcionar alimento al deseo.” (Chevalier, s.v. ‘Diente’) Los dientes también son perfección, símbolo de la trascendencia en el tiempo.

²³¹ Pare checar las referencias correspondientes cfr. Martín López, p.133.

Si keres komo bono mib
beiga-me ida al nazma duk
bokella de habb al-muluk.

Si quieres como (hombre) bueno,
bésame entonces esta sarta (de perlas),
boquita de cerezas.²³²
(Cuesta Torre *apud.* C. Alvar *et. al.*, 113)

En nuestro canto, los dientes se comparan con las perlas ensartadas en un hilo, referencia tomada directamente de su origen hispánico, como se observa. El collar de perlas también puede identificarse con la prenda que da o quita la enamorada con la consigna de compromiso. En otras versiones del mismo canto, los dientes se comparan, además de perlas, con aljófar.

El canto analizado sigue así:

El novio le dise a la novia: '¿Cómo se llama esta elengua?
Esto no se llama elengua, sino pala d'enfornar.
A mi pala d'enfornar,
A mis perlas d'enfilar...

La lengua forma parte de los atributos de la mujer y aquí está relacionada con el utensilio de cocina que sirve para hornear: la pala. Era común que, en la época medieval, se relacionara al pan y sus derivados semánticos (panaderas, horno, masa, etc.) con el erotismo. La panadera estaba considerada como la muchacha libre, vital, alegre y gozosa que disfrutaba de su sexualidad. "Así, la mujer poseedora de un horno, *fragua* o *brasero* en los que se cuece el pan, también curiosamente femenino, se *hurga* en el *hurgón*, con el apoyo de un *hurón* bien asentado, o se enciende un *tizón*."²³³ (Alonzo, 14)

Esto lo podemos corroborar con el siguiente canto recopilado por Vila:

Que yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa me so.

Enviárame mi madre
a vender pan a la villa;
cuantos me vieron decían:
"¡Qué panadera garrida!"
Garrida me era yo,
que la flor de la villa me so.

(*apud.* Frenk 1997, 184, 117-118)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²³² Jarcha anónima, num. 50 de la edición de Solá-Solé, p. 169 *apud.* Cuesta Torre, C. Alvar, *et. al.*, 113

²³³ *cf.* *supra.* pp. 151, 217

Asimismo, un canto sefaradí muestra este juego de crotismo:

Desde hoy, más, mi madre, la del cuerpo luzido,
tomaréis vos las llaves, las del pan y del vino.

Que yo irme quería a servir buen marido,
a ponerle la mesa, la del pan y el vino.

Desde hoy más, mi madre, la del cuerpo lozano,
tomaréis vos las llaves, las del pan y del claro.

Que yo irme quería a servir buen velado,
a hazerle la cama y acostarle a mi lado... (Sánchez Romeralo, 336)

Varios son los símbolos que se manejan en este canto, empezando por la llave que sugiere una forma fálica y, por lo tanto, masculina. El pan refleja a la mujer que se ofrece sexualmente a su marido, así como el vino, que se extrae de las uvas, símbolos femeninos. Otro motivo que se asocia comúnmente al pan en la lírica hispánica es la celebración de la boda o la consumación del matrimonio:

Bread is basic symbol in wedding songs. There is a proverb in *Correas* (1627: 557ⁿ) where the dark complexioned girl is advised not to finish the wedding bread: *Morenita no seas boba, / no se te acave el pan de la boda.* [...] The meaning of 'akabarse el pan de la boda' is explained by *Correas* [1627: 611] 'Cuando se acabó el placer y ya se sienten cansados, y el trabajo de sustentar casa, y andan en rencilla.' (Maserá, 1995, 86)

Una palabra distinta a 'pala de enfornar', en otras versiones, es 'tragapan' que mantiene la metáfora erótica. Mientras el 'horno' refiere a la cavidad del útero, la 'pala' se identifica con el falo. La analogía del campo semántico de la panadera con la clandestinidad, lo prohibido o la infidelidad hace que los cantos adquieran un tono burlesco:

-Entre, vida mía, que tío no está;
que capa y sombrero le he visto llevar.
A la puerta llaman, no sé quién será;
si será mi tío que me va a pegar.
Métete en el horno, que pronto saldrás.
Anda, vida mía, que pronto saldrás.
-Echa leña al fuego pa' cocer el pan.
-Basta de echar leña que se quema el pan.
-Más se quema el pillo que en el horno está. (Anahory, 18, 67)²³⁴

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²³⁴ Este romance, que se supone incompleto, puede percibirse de dos maneras, la primera y más probable, es la de 'adúltera', siempre y cuando se tome la palabra 'tío' como 'marido'. En caso de que 'tío' se refiera

El significado erótico del pan se conecta con la connotación sexual de 'comer':

Similar sexual connotations of 'eating' and 'white bread' occur in traditional lyrics. In ancient Castilian lyrics, eating represents sexual desires [...] Eating bread as a euphemism for love-making [...] (Masera, 1995, 85)

En la simbología 'universal', la lengua adquiere varios sentidos según las palabras que exprese: puede ser justa o perversa, arrogante, mentirosa y malvada (Chevalier, s.v. 'Lengua'). De la misma manera la ambivalencia se percibe desde la perspectiva bíblica, ya que puede ser benéfica o maléfica, es decir, destruye o purifica:

[4] Una lengua consoladora es un árbol de vida, pero la perversidad de ella es una herida para el espíritu. (Proverbios, 15)

En su significación puramente negativa se observa así:

[4] Tu lengua urde destrucción, como una aguda navaja obrando con engaños. [5] Amas el mal más que el bien, y la falsedad más que la verdad. (Salmos, 52)

En la lírica hispánica antigua, casi a modo de refrán, se habla de la lengua con precaución, es decir, con conocimiento y responsabilidad de lo que se está diciendo:

Con cada miembro,
el oficio que convenga:
no hables con el dedo,
pues no coses con la lengua. (Frenk, 2043, 984)

Por último, la boca, en nuestro canto es el tema que cierra la secuencia enumerativa de preguntas y respuestas entre los enamorados. La boca, en el canto en cuestión es un piñón, cuya forma y color se emparentan con la misma simbología erótica de las frutas, pero sobretodo, por su forma, a la vulva femenina. La boca en la simbología 'universal' dice que "es la abertura por donde pasa el soplo, la palabra y el alimento; la boca es el símbolo de la potencia creadora y más particularmente de la insuflación del alma." (Chevalier, s.v. 'Boca')

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

al 'guardián, entonces sólo serían los amorios de una joven. Según Armistead y Silverman, (Anahory, 67) en la tradición hispánica se acostumbra introducir relatos de adúltera con unos versos formulísticos o con un preámbulo que sitúa la acción y presenta a los protagonistas.

El beso es también de carácter erótico, de provocación, de unión y adhesión mutuo entre el hombre y la mujer. Es una especie de conjunción entre la pareja donde cada parte se deja embriagar por el otro:

[2] Bésame él con los besos de su boca. Porque tu amor es mejor que el vino.
(Cantar de los cantares, 1)

La exhaltación de la boca también se ve en este poema del Siglo de Oro:

Bésame, espejo dulce, ánima mía,
bésame, acaba, dame este contento,
y cada beso tuyo engendre ciento,
sin que cese jamás esta porfía.

Bésame cien mil veces cada día,
porque, encontrando aliento con aliento,
salgan de aqueste intrínseco contento
dulce suavidad, dulce armonía.

¡Ay, boca, venturoso el que te toca!
¡Ay, labios, dichoso es el que os besa!
Acaba, vida, dame este contento,

y dame ya ese gusto con tu boca.
Bésame, vida, ya, si no te pesa,
aprieta, muerde, chupa, y sea con tiento. (Alzieu, 100, 209)

En la versión análoga del canto, la boca se compara con un anillo por la similitud del hueco u orificio, pero también por la costumbre arraigada de ofrecérselo a la mujer como prenda de compromiso en la ceremonia nupcial. En ambos sentidos, simboliza la alianza entre el hombre y la mujer:

Dice la nuestra novia:
-‘Cómo se llama la boca?
-No es boca que ella se llama,
Sino anillo de dorar. (M. Alvar, 218ª. 171) (Tánger)

El anillo significa también símbolo de continuidad, del tiempo y del cosmos. La siguiente comparación alude a la similitud entre la boca y el piñón que, por su forma y su color remiten al órgano sexual femenino.

De esta manera, el canto finalmente recupera los atributos femeninos en una enumeración regresiva de todos los elementos mencionados:

El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama esta boca?
Esta no se llama boca, sino piñón de comer...

A mi piñón de comer,
A mi pala d'enfomar,
A mis perlas d'enfilar,
A mis lindas cerezas,
A mis manzanas d'Escopia,
A mi péndola de escribir,
A mis lindos veladores,
A mi arcol de tirar,
A mi cirma de labrar,
A mi linda pertucal,
a mi campo espacioso,
a mi lindo namoroso.
¡Viva la novia con el novio!²³⁵ (M.Alvar, 1998, 218, 170)
(Salónica)

Otro canto sefaradí que enumera las cualidades del cuerpo para elogiar a la mujer, además de mostrar tanto el concepto de belleza hispano-hebreo como los juegos eróticos en la penetración amorosa de los amantes, es el siguiente:

¡Qué lindo pelo tienes tú, Rahel!,
el pelo tuyo es el pelo mío
no se espartirá, Rahel.

¡Qué hermosa frente tienes tú, Rahel!,
la frente tuya y la frente mía
estarán junto las dos, Rahel.

¡Qué hermosos ojos tienes tú, Rahel!,
los ojos tuyo y los ojos míos
estarán juntos, Rahel.

¡Qué hermosa boca tienes tú, Rahel!,
la boca tuya y la boca mía
no se espartirá, Rahel,

¡Qué hermoso pecho tienes tú, Rahel!,
los pechos tuyos y los pechos míos
siempre estarán juntos, Rahel.²³⁶ (M.Alvar, 1998, 219, 175) (Tetuán)

²³⁵ *enfomar*-meter en el horno
enfilar-ensartar
cirma (sirma)- cfr. nota 219 p.177
pertucal-naranja

²³⁶ *espartirá* -separará

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La morena

[5] “Soy morena, pero hermosa, oh hijas de Jerusalén (*Yerushaláyim*), como las tiendas de Kedar, como las cortinas de Salomón. [6] No me mires así porque soy morena. Es que el sol me ha tostado. (Cantar de los cantares, 1,5-6)

La morena²³⁷ es uno de los tópicos que se dan en casi todas las tradiciones, es según Margit Frenk (1984, 87): “Otro tema femenino, francés y alemán, italiano y español: la defensa del color moreno.” En los cantos judeo-españoles se actualiza también este tema:

Morenika a mi me yaman
Yo blanka nasi
I del sol del enverano
Yo m'ize así

Morenika
Grasiozika sos
Tú morena i yo gracioso
I ojos pretos tú

Morenika a mi me yaman
Los marineros
Si otra vez a mi me yaman
Me vo kon ellos

Morenika
Grasiozika sos
Tú morena i yo gracioso
I ojos pretos tú (Koen-Sarano, 114)

La simbología de la ‘morena’ está muy arraigada a la época en que los judíos compartían la lírica como elemento cultural hispánico, así, el tópico está ligado a la significación que se usaba desde entonces, es decir, desde la época medieval. La tonalidad de la piel morena tenía varias posibilidades de significado, pero la más sobresaliente es la connotación sexual que, como explica Danckert (*apud* Frenk, 1993, 167), el color moreno de una mujer, “lejos de ser sólo un rasgo externo, es el equivalente

²³⁷ Según Masera (“El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético”, UNAM, 1995): “En la lírica tradicional [...] la mujer morena funciona, en algunas canciones, como cliché, en tanto que en otras continúa siendo un símbolo.”

de la experiencia y disponibilidad sexuales, y es ésta, claramente, la connotación de la mayoría de las canciones españolas de morena.”

En el canto anterior, en la primera estrofa, la mujer morena ha perdido su virginidad, en contraste con la ‘blanca niña’ que sugiere inocencia. El sol, por su parte, es un símbolo masculino, por lo que es fácil suponer el encuentro sexual de los amantes. También se percibe una ‘justificación’ de la muchacha por el color de piel, debido al contacto del cuerpo con el sol de verano, o, más bien, por la pérdida de su virginidad. Se creía que el ideal de belleza de la mujer tenía que ver con la piel blanca, en este sentido, la actitud de la mujer en el canto se entiende. Sin embargo, en éste y otros textos, se nota un orgullo por el color moreno, sexualmente entendido como la mujer que es dueña de su libertad y voluntad. Según Sánchez Romeralo(58), la belleza consistía en el color blanco de la piel, pero con cabello oscuro, es decir, que el adjetivo ‘morena’ se podía referir al color del cabello y no el de la piel.²³⁸

En relación a las mujeres presentadas en la segunda estrofa del mismo canto, el enamorado acepta a la muchacha justo por la cualidad de ser morena, símbolo de disponibilidad sexual. De nuevo se emplea la sinéctoque para identificar a la mujer por la mención de sus ojos negros (‘I ojos pretos tú’). La tercera estrofa se refiere al mote o apodo que representa a la muchacha, es decir, el color moreno, que es la atracción que ella ejerce sobre los marineros. La audacia de la muchacha de irse con ellos forma parte de otro tópico recurrente en la lírica antigua, sin embargo, no se justifica del todo en el contexto de censura que dominaba en la Edad Media. Es factible suponer que los cantos que muestran a una mujer atrevida o libre con el amor, surgían como ilusiones o fantasías, es decir, como un rasgo de rebeldía ante la represión a la que estaba sujeta la

²³⁸ Según un proverbio de Gonzalo Correas, se pone de manifiesto otra propuesta del concepto de belleza que privaba en esa época:

La mujer, para ser hermosa,
ha de tener cinco veces tres cosas;
ser blanca en tres, colorada en tres, negra en tres,
ancha en tres, larga en tres:
blanca en cara, manos y garganta;
colorada en labios, mejillas y barba;
negra en cabellos, pestañas y cejas;
ancha en caderas, hombros y muñecas;
larga en talla, manos y garganta. (Correas *apud*. Sánchez Romeralo, 59)

mujer. Sin embargo, también es probable que estos cantos hayan sido cantados por mujeres alegres, sin prejuicios sociales y, por consecuencia, marginadas socialmente.

El siguiente canto hispánico, prolongado hacia la diáspora sefardí, muestra claramente la significación erótica de 'la morena', pues así la llaman porque ha perdido su virginidad, al pasearse y exponerse. De ser blanca, o virgen de nacimiento, se torna mujer experimentada sexualmente:

“Morena” me llaman,
Yo blanca nací,
De pasear galana,
Mi color perdi. (Neumann, 33) o (Frenk, 1978, 99)

La analogía simbólica se percibe en el siguiente canto medieval:

Morenita me llaman, madre,
desde el día en que nací;
y [al] galán que me ronda la puerta
blanca y rubia le parecí. (Frenk, 1987, 131, 63)

La voz femenina describe con un tono divertido y sensual, además del simbolismo de la puerta con el cuerpo de la mujer, un equívoco, es decir, expresa la creencia del amado de que es virgen.

La morena, no por serlo, tiene que esconderse, sino, por el contrario, muestra orgullo y complacencia por mostrarse, pues ser experta en amores la hace partícipe, finalmente, de los ritos y mitos de fertilidad. El color moreno, entonces, no implica ninguna preocupación para la mujer, sino, por el contrario, su actitud es altiva para que observen su color, es decir, corrobora la vanidad de la muchacha, que entre las blancas, ella es la única y más bella, tópico que se ajusta otra variante de la lírica popular hispánica: el autoelogio.

Morenika so mi madre
Kortadika de kolor
M'asentí entre las blankas
Yo salí la mas mijor. (Koen-Sarano, 115)

Incluso la niña blanca a veces sufre por no ser morena, por no tener amores.²³⁹

²³⁹ Una canción que presenta coplas problemáticas es la siguiente, pues no concuerda el sentido de los versos:

No te lo kontengas tu Rashelika
Ke sos blanka como el yasmín
Munchas morenas ay en el mundo

En otros cantos medievales, es también el mismo enamorado quien utiliza el color de la piel para alabar a la mujer:

Morenica, no desprecies la color,
que la tuya es la mejor. (Frenk, 1987, 145^a, 68)

Morenica, no desprecies
tu color morena:
que aquesta es la color buena. (Frenk, 1987, 145b, 69)

La morena es quien ha perdido su virginidad sin estar en la convención del matrimonio, es una muchacha que comparte su cuerpo de acuerdo a su voluntad. El viento, como se mencionó, y el sol, ambos símbolos masculinos, son los causantes del cambio de tonalidad de la mujer, tal cual se observa en los siguientes cantos medievales:

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena. (Frenk, 1987, 137, 65)

En ocasiones, varios elementos simbólicos se presentan en el mismo canto corroborando el sentido erótico. Así, el campo (o la siega), ya referido, es el contexto simbólico femenino, propicio para el amor donde la muchacha efectuó el acto sexual:

Madre, la mi madre,
si morena soy,
andando en el campo
me á tostado el sol. (Frenk, 1987, 138, 66)

Aún así, el tema de 'la morena' se da en diferentes contextos: mientras que en los textos anteriores la muchacha se ubica en el campo (donde pierde su color blanco), en otras ocasiones lo que la circunda es el mar:

"Morenica" a mi me llaman -yo blanca nací

Ke kemaron Selanik

No me mires k'estó cantando (Koen-Sarano, 117)

Selanik -Salónica

Una posible interpretación es que el muchacho trata de convencer a la mujer (Rashelika) para que consuman el acto sexual, ya que ella no está segura de pertenecer a las 'muchas morenas que hay en el mundo', es decir, a las que gozan libremente del amor sexual. El último verso de esta copla no tiene lógica, puede ser que remita al gran incendio que tuvo lugar en Salónica a principios del siglo XX que dejó mermada a la población, en su mayoría judíos. La mención de este evento histórico no tiene nada que ver con las morenas o las blancas, seguramente la contaminación textual es tan grande que sólo tiene sentido desde la perspectiva rítmica-musical.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Y del sol enverano -yo m'hise ansí.
Morenica, graciosa sos, -tú morena y yo gracioso,
Y ojos pretos tú.
"Morenica" a mí me llaman -los marineros.
Si otra vez a mí me llaman, -me vo con ellos.
"Morenica" a mí me llama -el hijo del rey.
Si otra vez me llama -me vo con él.

(M.Alvar, 1998, 161 [bis], 147) (Balcanes)

Los romances tienen la característica de presentar personajes de la nobleza en contraste con la gente del pueblo para destacar las dicotomías morales entre bien-mal, honor-deshonor, etc. El canto anterior utiliza 'el hijo del rey' en contraposición a 'la morena' diferenciando los niveles sociales y exagerando la distancia entre unos y otros.

Además, la presencia de 'la morena', típico rasgo de la lírica popular antigua, se cruza con otra forma lírica y popular también, es decir, con la temática y la simbología de los romances, tres siglos después, lo que confirma, una vez más, la convivencia entre romances y cantares líricos. Una versión similar a la anterior, también judeo-española, mezcla versos pertenecientes a otras coplas ya mencionadas mostrando la flexibilidad de la lírica:

'Morena' me llaman, yo blanca nací,
De pasear galana, -mi color perdí.
De aquellas ventanicas, -me arrojan flechas.
Si son de amores, -vengan derechas
[...] (Alvar, 161 [bis] a, 147) (Balcanes)

En cuanto a este tópico, en la lírica antigua, no existe mucha diferencia, ni formal ni temática, con respecto a los cantos sefaradíes, lo que confirma que, en algunos cantos, si permanecieron casi sin contaminación en la transmisión oral que se dio a lo largo del tiempo. La significación del símbolo erótico del tema de 'la morena' lo vamos descubriendo a partir de la recurrencia de la misma referencia, ya que no se entendería sin abarcar un número significativo de cancioncitas, tanto medievales, como sefaradíes.

El 'color perdido' es análogo a la 'morena' que, como se dijo, tiene la connotación de haber abandonado la virginidad.

Una variación que aglutina el mismo significado simbólico es la sustitución de 'la morena' por 'Mariquita', que, en última instancia es la misma mujer liberada de prejuicios morales y que disfruta de su sexualidad:

Mariquita me llaman
los arrieros,
Mariquita me llaman,
voyme con ellos. (Frenk, 1987, 599)

Según Alzieu y demás autores, 'Esta Marica es casi un personaje folklórico: aparece en muchos refranes donde tiene a menudo un papel de moza desenvuelta y hasta desvergonzada:

Marikita, haz komo buena. -Haré como tía, madre i abuela.

Marikita, no comas havas, ke eres niña i todo la tragas. (Como lo advierte el propio Correas, aquí 'no comas habas' es eufemismo por 'no te hagas')

Marikita, ¿i kon el pie texes? -I kon el kulo a vezes.

Marikita, si kiés ke te expulge, zierra la puerta i mata la lumbre.

Marikita, dame un beso. -No está el culo para eso.

Marikita, maxemos un axo, tu kara arriba, io kara abaxo. (Correas *apud* Alzieu, 157)

Otros ejemplos medievales que tratan sobre el color moreno (la pérdida de virginidad) pero con cierto pesar y desprecio por la falta de responsabilidad del amante ante lo irremediable, son los siguientes:

Duelos me hizieron negra,
que yo blanca me era. (Frenk, 1987, 142ª, 67)

Aunque soi morena,
no soi de olvidar,
que la tierra negra
pan blanco suele dar. (Frenk, 1987, 140, 66)

No hay que dejar de mencionar la relación que se tiene del color negro como símbolo de duelo y la connotación de la piel morena como la realización del acto sexual.

De esta manera, los símbolos de la naturaleza y los atributos de la mujer desempeñan un papel determinante en la comprensión de los cantos. En la mayoría de los casos, las significaciones se dan en relación a la sexualidad o al enamoramiento, es decir, a las posibilidades de unión entre el hombre y la mujer.

Malmaridada

El siguiente tema, aunque no corresponde ni a los cantos relacionados con la naturaleza ni a las canciones que resaltan los atributos de la mujer, es el de la malmaridada, que sí se

inserta dentro de la tradicionalidad pancuropea. Es pertinente, sin embargo, porque habla del amor frustrado, de la suerte desdichada por un mal hombre que no las satisface. Como es obvio, son cantos con voz femenina, determinada tanto por la actividad contextual como por la marca explícita de género. Además, estos cantos muestran el apego a la lírica hispánica medieval, aspecto que forma una característica fundamental en todos los textos judeo-españoles enumerados en este capítulo. El siguiente canto, similar a los anteriores, expone una enumeración que, a la vez que funciona como autoelogio, sirve para manifestar su inconformidad ante el marido viejo que tiene como esposo. Varios son los elementos simbólicos, ya explicados, que se presentan en el desarrollo del siguiente texto (la 'blanca niña', 'paños a lavar' o 'lavar la camisa', 'el rosal', 'el canto', etc.), en que la mujer expresa un monólogo, en forma de plegaria, dirigido a Dios para quejarse de su suerte:

Ya se va la Blanca Niña - a dar paños a lavar,
sola lava y sola tiende, -sola estaba en su rosal.

Mientras los paños s'enjugan -la niña dise un cantar:
-“Dió del sielo, Dió del sielo, -que es padre de la piedad,
me dates cabeyo rubio -para peinar y trensar;
me dates cara hermosa -como rosa en el rosal;
me dates ojos hermosos -como antojos de cristal;
me dates sejita en arco .como sinta del telar;
me dates nari chiquita -como dáttil datilar;
me dates boca chiquita -como aniyo de dorar;
me dates labios hermosos -como filos de coral;
me dates dientes menudos -como perlas de enflar;
me dates lengua hermosa -como rosca del sobar;
me dites pechos tan lindos -como limón limonar;
me dites hombros hermosos -como mesas de cristal;
me dites brazos hermosos -como arbules de la mar;
me dites tripa tan linda -como río de nadar;
me dites pie tan chiquito, zapatito de cordobán;
me dates marido viejo, -viejo era y de antigüedad;
para subirse a la cama -no se puede menear.”

Oido lo habia el buen reye -desde su rico altar.
-“Ay, válgame Dio del sielo -o serena de la mar,
Blanca Niña soy, mi reye, -que a mi Dió viene a loar,
que me lo dio todo hermoso -y viejo de antigüedad.”

Como eso oyera el buen reye -la mandara a demandar;
mandóla sien marcos d'oro -y otros tantos d'ajuar.

Otro dia a la mañana -las ricas bodas s'armarán.

(M.Alvar, 1998, 218b, 174-175) (Tetuán)

Este romance remite directamente a los textos anteriores en forma de aglutinación en que se van sumando los versos rítmicos que se presentan en una serie de comparaciones: de nuevo, el cuerpo de la mujer se fragmenta en partes y cada una se describe con un objeto de valor similar en algún sentido. Continúa, deteniéndose más en la descripción de la cara que en el cuerpo, mencionando los pechos comparados a los limones, hombros, brazos, tripa y pies, hasta llegar a los últimos versos en los que concluye la historia recalcando la bondad del rey y la belleza de la mujer desdichada. Es muy común en los romances, como se dijo, el verso final: ‘Otro día a la mañana –las ricas bodas s’armarian’, pues es otra fórmula estilística de los romances para concluir las historias de desenlaces felices. Así como la malmaridada, los cantos de ‘autoelogio’ también tienen influencia medieval, veamos el siguiente sefaradi:

Pues que me tienes, Miguel, por esposa,
Mirame, Miguel, cómo soy hermosa.
¡Mira que estremada, me hizo natura!
¡Quanta hermosura, en mí está encerrada!²⁴⁰
(*La Rondinella*, 14, 25)

Según Ma.Luzdivina Cuesta Torre (*apud*. C.Alvar *et.al.*, 107), “la autoalabanza constituye un motivo de canción de mujer desarrollada en la península, tanto en las versiones conservadas gracias al interés de los cultos poetas árabes y hebreos del medievo, como en las introducidas en la poesía de cancionero, el teatro y otros textos medievales y de los Siglos de Oro, como en las que todavía pueden recogerse ‘vivas’ directamente del folklore actual.” También menciona la interrelación que tienen los tópicos de ‘autoalabanza’, la ‘malcasada’ y la ‘mujer morena’, ya que todas aluden a la satisfacción de la sexualidad. La mujer utiliza la autoalabanza como una estrategia para atraer y acrecentar el deseo masculino. La malcasada, recurre a quejas y críticas su marido para justificar su infidelidad o para llorar su insatisfacción sexual: “El tema de la malcasada o ‘malmaridada’ es frecuente no sólo en la lírica, sino también en el Romancero”²⁴¹ (111). Por último, ‘la morena’, ya sea desde una posición positiva o negativa, manifiesta su experiencia erótica mediante su color: “Los temas de

²⁴⁰ Otra versión de este canto está en: *Cancionero musical de Medinaceli*, 122 y en el *Cancionero Sevillano* (*apud* Cuesta Torre en C.Alvar, *et.al.*, 111)

²⁴¹ *cfr.* referencias de Cestra Torre en: “La autoalabanza femenina en la lírica de tipo tradicional”, C.Alvar *et.al.*, p. 111.

autoalabanza y la mujer morena se entrelazan con frecuencia para ensalzar la tez blanca presente, o en el pasado, del yo lírico, bien para manifestar que a pesar de ese defecto consigue enamorar (con lo que concluye que el defecto no es grave)".(112)

Tanto los judeo-españoles como los hispano-cristianos tenían muy arraigado el valor moral del matrimonio, por lo que eran pocos los divorcios y las mujeres rebeldes. Algunos cantos sefaradíes, no tan abundantes como los netamente hispánicos, muestran el descontento de la mala suerte que le ha tocado al ser casada con un marido viejo o flojo:

Ken kere tomar consejo
ke venga aki yo le dare
ken kere gozar mancebo
Ke no se kase a la vijes

Digo yo por mis pekados
Ke me kazi de trenta sej
Ke no tenia dizisej
Ella era mujer pompoza
Yo un ombre gastador
Gasti lo mio i lo suyo
I loke su padre mos dyo

Agora por este pekado
Yo me fize cargador
Ella avre la lana
Yo enkargo el algodón

A mi non me pario mi madre
Para ke avre lana yo
Sino mis manikas blankas
Para ke sea enkargador
Gastimos miyo i lo tuyo
I loke tu padre mos dyo.²⁴² (Jagoda, 60) (Bosnia)

En el canto se escucha de manera intercalada, tanto la voz de la esposa, como la voz del marido. Se narra la historia del hombre que se casa mayor de edad, es decir, de treinta y seis años, con una muchacha acomodada social y económicamente; también se alude a la dote que, debido a la mala administración del marido, ha desaparecido; nos damos cuenta, a su vez, de los trabajos que no son retribuidos económicamente, como el oficio

²⁴² *vijes* – vejez

de cargador y, por último, el trabajo de la mujer de deshebrar la lana como labor comercial y de sustento económico, sin olvidar, por supuesto, el significado erótico ya mencionado de la lana²⁴³. El canto es una denuncia al mal marido que le ha brindado un descenso económico a comparación del nivel de vida que llevaba antes de casarse. El canto adquiere carácter de consejo o prevención a las futuras mujeres casaderas.

En otra versión de Oriente, llamada “Catalina” el mismo canto tiene la siguiente estructura:

“Quien quiere tomar consejo, -venga ande mí; se lo daré.
Quien quiere casar con mosa, -que no se aspere a la vejez.
¡Por mí lo digo, el mezquino! -que de cien años casó él.
Casó con una señora -- que no tiene los diez y sés.
El día de la su boda, vení verés que fue a pensar:
Peine de oro tomó en su mano, -sus cabellos fue a peinar.
En la su mano derecha --llevaba un espejo cristal,
Con él se vía su puerpo --y su lindo asemejar.
Bendiciendo va en el vino, -bendiciendo va en el pan,
Bendiciendo al Dio del cielo, -que tan linda la fue a criar.
Maldiciendo a padre y madre, -con un viejo la fue a casar.
La niña quiere juguete. --y el viejo quiere folgar.”
Por ahí pasó Andarlete --y se dejaría de pasar,
Lloraba la blanca niña --de lágrimas de voluntad
-“¿Qué llorá, blanca niña, -de lágrimas de voluntad?”
-“Lloro por mi negra ventura --y por mi negro mazal,
En mi padre, siendo rico, -con un viejo me fue a casar.”
La niña quiere juguete, --y el viejo quiere folgar.”²⁴⁴ (M. Alvar, 1998, 66, 66)

Dentro del tópico tan conocido de la ‘malmadidada’, esta otra versión adquiere cierto giro temático que, aunque también muestra un descontento marital, los personajes son distintos: el marido es más viejo (metafóricamente de cien años), la esposa también tiene dieciséis, es decir, está en la exhuberancia de su juventud. La muchacha reclama a sus padres que la casaron con un hombre de edad que sólo quiere “folgar”, mientras la niña quiere jugar. El canto alude a la costumbre de la concertación del matrimonio preconcebida por los padres o familiares de los novios, sin que éstos tengan algo que ver; así como la práctica de casar a las hijas a corta edad. Para la mujer, la cuestión de la edad es muy importante, ya que es como cambiar de autoridad, de obedecer al padre, ahora se obedece al marido. La ventura o el *mazal* es un tópico recurrente entre los sefaradíes,

²⁴³ cfr. *supra* nota. 208 p.166-7.

²⁴⁴ *mazal* – destino, suerte

como se puede ver también en este canto. El color negro alude a la desgracia, así, la 'negra ventura' y el 'negro mazal' adquieren connotaciones negativas.

Otro canto judeo-español de la malmaridada es tomado de Turquía:

Sos muy ermoza
Blanka komo la roza
La ora de tu ravia
Me metes en grande apreto

Tengo marido viejo
No me desha vivir
El día él yora
La noche kanta
I komo yo vo vivir. ²⁴⁵ (Koen-Sarano, 137) (Turquía)

El descontento de la mujer por las costumbres del marido entrado en años 'no la dejan vivir', pues la agobia por la noche y la desea en el día. Es claro el rechazo que siente por él, aunque para el marido, ella es la más bella. Como se ve, son dos voces en el canto: en la primera estrofa el hombre es quien se expresa, mientras en la segunda, es la mujer, ambas estrofas se contraponen en tanto que los descos de cada uno son opuestos.

Varias correspondencias hispano-cristianas del amor mal concebido y de la infelicidad de la mujer se notan en los siguientes textos:

Desde niña me casaron
por amores que no amé:
mal casadita me llamaré. (Frenk, 1987, 226, 105)

Hay una correspondencia a este último texto en un *incipit* sefaradí: Ganso, no. 156 (*apud* Avenary 1971, no. 53 *apud* Frenk, 1987, 226, 105): "Di chiquita mi crearon".

El siguiente canto alude a la misma temática, pero con un tono humorístico, pues la muchacha le pide a su madre el marido ideal por medio de la negación y exclusión de

²⁴⁵ Una versión más coherente en cuanto al desarrollo narrativo es:

Tengo marido viejo, no me deja vivir.
El día cantando, la noche llorando,
no me deja vivir.
Todas las muchachas se aconsejaron:
viejos por maridos nunca van a tomar
Tengo marido viejo, no me deja vivir.
El día cantando, la noche llorando,
no me deja vivir. (Volitzer, CD, 3)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

atributos, es decir, ni gordo, ni flaco, ni alto, ni bajo, ni viejo. Cada uno de los adjetivos son explicados y justificados por la niña exigente:

Mama no kero
Marido godro
S'echa a la kama
Parese un lonso

Mama no kero
Marido flaco
S'echa a la kama
Parese un palo

Mama no kero
Marido alto
Kero skalera
Para alcanzarlo

Mama no kero
Marido basho
S'echa a la kama
Parese un gato

Mama no kero
Marido viejo
S'echa a la kama
S'enkoje entero.²⁴⁶ (Koen-Sarano, 108) (Turquía)

Las descripciones muestran un patrón de belleza masculina, en el que la apariencia tiene que ver también con el comportamiento o la personalidad del aludido.

Comparando con las correspondencias temáticas líricas hispano-populares antiguas que se conectan con la descripción física o defectos del hombre están estas seguidillas²⁴⁷:

No me case mi madre con ombre grande,
que me sube en el poyo para besarme.

No me case mi madre con ombre chico,
que le llevo delante por avanico.

No me case mi madre con ombre gordo,
que en entrando en la cama güele a mondongo.

RECIBO CON
FALLA DE ORIGEN

²⁴⁶ *lonso (ursa, onso)* -oso

²⁴⁷ Es verdad que las seguidillas tuvieron su esplendor en España después de la expulsión de los judíos en 1492, sin embargo, son pertinentes porque los símbolos se reproducen sin grandes alteraciones librando el tiempo. Tal cual sucede también con la poesía citada del Siglo de Oro.

No me case mi madre con ombre tuerto,
que parece que duerme, y está despierto.

No me case mi madre con ombre calvo,
que parece que tengo la muerte al lado.

No me case mi madre con estudiante,
porque es corto de bolsa, largo de talla

(Alzieu, 255-6 ó Frenk, 1987, 2359-62, 1124-5)

Es claro que cada comparación alude a una interpretación ya sea erótica o de burla²⁴⁸.

Por último, las siguientes versiones muestran la desventaja y la desigualdad que existe entre la mujer y el hombre:

-“Mi padre era de Francia -y mi madre no;
ajuntáronse a una -y naciera yo.
Casáramé mi padre -con un pastor,
que en toda la pastoría, -no le hay mejor,
y para mí mesquina -no le hay peor.
El me mata y me quiere -la sinrasón;
él comía el pan blanco -y el preto yo;
él bebía el vino -y del ahua yo;
él se echaba en la cama, -y en el suelo yo;
él tomaba la almohada -y mi brazo yo.
El me manda por ahua, -dormía yo.
Por aí pasara un paje, -por aí pasó;
cinco besitos me diera, -cinco de amor.”
-¡Tate, tate, tú el paje, -casada yo.
Echóme en sus brazos, a casa -mi dueño yegó.
Seguí mi vida con dicha -y un grande amor.”
(M.Alvar, 1971, 71^a., 71-2) (Orán)

La denuncia es a base de comparaciones entre las ventajas que asume el marido y los inconvenientes de la esposa. La explicación detallada de la diferencia de la comida (pan blanco/ pan preto; vino/agua), de la cama para el marido y el suelo para ella, de la almohada y el brazo, etc., sirve para justificar su infidelidad, pues ella se va con el paje que besos de amor le dio. De nuevo se ve la costumbre de la imposición de los padres hacia sus hijos para casarlos con quien ellos escojan de acuerdo al linaje y al nivel económico de las familias.

²⁴⁸ cfr. nota 116, pp 102-3 en que el *pollo (poyo)* remite al órgano sexual femenino. Por otro lado, el 'mondongo', según Alzieu y otros autores, es metáfora del miembro viril (218).

En otra versión del canto se sacrifica uno de los versos que dan coherencia narrativa a la anécdota, es decir, hay omisión del casamiento de la doncella. Por otra parte, la temática cambia hacia otra dirección, pues la mujer sale de la casa hacia la fuente donde se queda dormida. Un muchacho pasa y la ve diciéndole tres palabras de amor. Se confirma que la fuente es el lugar de reunión de los enamorados o el espacio para que se conozcan, es aquí donde la mujer resuelve su infelicidad por medio de la infidelidad. Algunos símbolos se rescatan de la valoración o degradación de elementos que se hacen en la comparación: vemos que el pescado es el alimento designado para las fiestas, mientras que las espinacas era una verdura común y corriente en la alimentación; asimismo, el vino destaca sobre el agua; la cama alta es privilegiada en comparación con la paja (*esterika*):

-“Mi padre era de Francia, -mi madre de Aragón;
se casaron junto -para que nasca yo.
El come el pescadico, -las espinacas yo;
El bebe el vino puro -y la agüita yo.”
él se echa en cama alta, -en la esterica yo.”
Allá fin de media noche, -agua le demandaba:
agua no había en casa; -a la fuente le enviaba;
la fuente era longe. -sueño la vencia;
por allí pasó un mancebo, -tres palabras le echó. (M.Alvar, 1971, 71, 71)
(Turquía)

Otra versión sefaradí de Turquía muestra distintas características con respecto al mismo canto que expone las pequeñas diferencias culturales dadas, tanto por el pueblo de origen hispánico de donde provienen o por la influencia del asentamiento geográfico, como por la adaptación arbitraria de los textos a causa de la tradición oral. Las descripciones reflejan una cosmovisión determinada de un tiempo y un espacio particulares. La historia siguiente habla sobre una muchacha casada con un pastor que no la trata bien y la somete a una prueba de fidelidad, de la cual, ella sale con honores:

Mi padre era de Fransia -mi madre d’Aragón
Yo era regalada -de chika me kazó

Me kazó con un franko -venido d’Estambol
El s’echa en kama armada -en la esterika yo

El bebe el vino puro -i l’aguika yo
Kome la karne godra -los guesizikos yo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En medio de la noche –agua me demandó
Agua no avía en kaza –a la fuente m’embió

En medio del kamino –un suenyo me tomó
Vide un manseviko –dos bezos él me dio

No me bezes muchachiko –no me bezes tú a mi
Si save el mi marido –me mata él a mi

Antes ke me mate –me mataré yo
No te mates muchachika –kél tu amor so yo. (Koen-Sarano, 111)(Turquía)

Además de los cantos de auto-elogio, de los atributos masculinos, de las diferencias entre el marido y la esposa (que entran en el tópico de la malmaridada), están los cantos de despecho, dolor o engaño amoroso que, aunque ya vimos algunos fragmentos, también tienen relación con las prácticas culturales hispánicas:

Akódrate d’akeya ora
Ke te bezava a la boka
Akeya ora ya pasó
Dolor kedó al korasón (Koen-Sarano, 128) (Turquía)

La copla puede estar en boca de mujer o en boca de hombre, ya que es impersonal, lo que es seguro es el desarrollo de la anécdota, pues, con tono desesperado, el (la) amado (a) evoca el pasado para recordar a su amante. La soledad y la separación son lo que causa dolor.

En cuanto a las correspondencias hispánicas, el tópico del “amor que duele” es un motivo de abundantes textos de la antigua lírica:

Vengo mal ferido,
ferido vengo,
ferido me an
amores que tengo. (Frenk, 1987, 588, 271)

También esta otra canción judeo-española se refiere al despecho de la mujer engañada:

No pretendas mas ke tú me amas
Ni te sforses a verter lagrimás
Yo ya lo supe ke era por enganyar
Este es un fákto ke no puedes negar

Ah...ahh...Missirlú
Es muy amargo, ah es muy amargo el sufrir
Ma no por esto uno deve murir

Muchos anyos t'esperí en vanedad
Kreendo ke tu amor era verdad
Me amurchates propio kom'una flor
I me forsates a bivir kon dolor

Ah... ahh...Missirlú
Es muy amargo, ah es muy amargo el sufrir
Ma no por esto uno deve murir

Algún día sufrirá tu corazón
I konoserás lo k'es la traición
Komo yo yoro ansí tu yorarás
I consuelo nunca no toparás

Ah...ahh...Missirlú
Es muy amargo, ah es muy amargo el sufrir
Ma no por esto uno deve murir.²⁴⁹ (Koen-Sarano, 113)(Oriente)

Realmente es un canto que adquiere un tono de despecho y coraje al mismo tiempo. La mujer acepta su sufrimiento pero, a su vez, se da ánimos para no dejarse caer. La herida de amor es tan grande que se consuela pensando en que algún día el agresor sufrirá y llorará tal cual ella lo está padeciendo. La temática del despecho es recurrente en la lírica hispánica popular antigua, como se ve en las siguientes correspondencias:

¡O, falso amor!
Pocas vezes das plazer,
i muchas dolor. (Frenk, 1987, 754^a. 346)

Haze amar y no es amor,
el traydor,
haze amar y no es amor. (Frenk, 1987, 753, 346)

Margit Frenk menciona la relación de este último texto con un *incipit sefaradí*:

“Enemiga le soy, madre” (Frenk, 1987, 755, 316)

Utilizado en el canto castellano:

Enemiga le soy, madre,
a aquel caballero yo.
¡mal enemiga le só!

²⁴⁹ *amurchates* –apagaste, perder intensidad, desteñiste, debilitaste

En mí contempla y adora
como a Dios que l'es testigo,
Él me tiene por señora,
yo a él por enemigo.
Dios mil vezes le maldigo
por lo qu'él no mereció.
¡Mal enemiga le só! (Pérez Priego, 97)

Esta es la versión más antigua conocida de este villancico, según Pérez Priego, que sería muy popular y repetidamente glosado en el siglo XVI. Recoge el tema de la confianza amorosa de la doncella a la madre. Aludir a la madre no es necesariamente porque esté presente, sino que en la lírica antigua, es común la mención materna, ya sea para conformar la métrica del verso, o para enfatizar la expresión, de manera más dramática.

En los textos de este apartado, la denuncia causada por la no correspondencia amorosa ubica, tanto a la mujer –principalmente- como al hombre, en una posición de dolor, venganza y sufrimiento.

Conclusión.

Los cantos judeo-españoles, cuya temática está alrededor de la 'naturaleza', se caracterizan por un gran apego a la lírica hispánica popular antigua. Los judíos peninsulares se llevaron a la diáspora, después de la expulsión en 1492, varios siglos de cultura en la que se conjugaban tanto los factores hispánicos propios de su contexto como los elementos de sus prácticas apegadas a la religión. Los hispanohebreos se establecieron principalmente en dos zonas, al sur de España (Marruecos, Larache, Tánger, Tetuán, etc.) y, por otro en Oriente (Constantinopla -Turquía-, Rodas, Salónica, Bursa, etc.) formando comunidades prósperas que fomentaban y readaptaban su legado cultural al nuevo entorno. Fuera ya del territorio peninsular, los judíos reprodujeron los parámetros sociales y culturales de su pasado próximo, que, por supuesto, incluía la lengua que fue el vehículo de transmisión de valores que reflejaba el gran arraigo hispánico. Aunque el castellano que se utilizaba por los judíos en la Península ya tenía ciertas incursiones de vocablos hebreos, la presencia de la cultura de sus anfitriones afectó la forma de hablar y cantar en el ámbito cotidiano. Es interesante observar, sin embargo, cómo el judeo-español reprodujo expresiones arcaizantes debido a que no participó de la nueva conformación de la lírica hispánica en el Siglo de Oro, pocos años después de 1492.

Tanto la lírica sefaradí como la propiamente castellana formaban parte de la literatura tradicional hispánica que, cargada de la cosmovisión del pueblo, se manifestaba en el plano existencial. Así, los cantos eran propensos a transformaciones causadas por la transmisión oral que, al ser cantados, reactivaban el pasado que los sustentaba, pero también se adaptaban a las circunstancias específicas de su presente, marcando una gran flexibilidad en su transmisión. Podemos comprobar, entonces, que algunos cantos son fragmentos de otros que se adaptaron de acuerdo al ritmo musical formando parte de otra canción. El resultado de este hecho es, por un lado, un verdadero caos de ubicación temporal y espacial, y por el otro, una confusión de temas y motivos, pues en ocasiones se pierde la coherencia narrativa entre una estrofa y otra. Cada copla puede o no mantener la argumentación, pero, en ocasiones, se confunde en la 'totalidad' del texto.

Existen símbolos arquetípicos que trascienden el espacio y el tiempo, es decir, que contienen un significado similar en las diferentes culturas a lo largo de la historia. Así, en ciertos casos, se unifica la significación dando una idea concreta y general del objeto simbólico sin importar el contexto. No obstante, el símbolo tiene la capacidad polivalente de almacenar varias posibilidades de significado que tiene sentido en prácticas particulares. La significación ‘universal’ viaja de manera simultánea con lo particular, dando un conocimiento permeado por una cosmovisión propia. Asimismo, los símbolos tienen la cualidad de formar una red de relaciones en la que unos y otros se dan alcance. El agua, como ejemplo, se conecta con la luna, la fertilidad, o el flujo que cubre a los amantes en el acto erótico. A veces se supone una significación a partir de otra del mismo campo semántico, pues se sustenta y resignifica ligando sus lazos de correspondencias de acuerdo al sentido del texto.

Cada manifestación lírica contiene una carga ideológica de la que se extraen los símbolos representativos de la cultura. De esta manera, a partir de la expresión sencilla y cargada de emoción, se percibe un mundo invadido de experiencias cotidianas de un presente auténtico ya perdido. Los cantos ayudan a reconfigurar el contexto, a lanzarnos al pasado para dar, de alguna forma, una explicación a nuestro presente conforme se van vislumbrando elementos afines que se conectan y vuelven a tomar presencia desde una nueva perspectiva.

Es indiscutible que la lírica judeo-española acarreó consigo los símbolos populares peninsulares exponiendo una carga erótica escondida en cada palabra, un sentido oculto que remitía a la sexualidad. Este sentido (o sentidos) subyacente (s) estaba manifiesto sin necesidad de explicación, es decir, estaba sobrentendido entre el pueblo (generalmente iletrado) formando parte de la dinámica social e histórica de quienes manejaban la palabra convencional. La época medieval es el marco de referencia que sirvió como punto de partida para la recreación de los símbolos de la lírica hispánica, incluyendo la judeo-española. La adaptación e interpretación de los símbolos no es una actividad racional, sino que se da desde un nivel inconsciente, pero funcionando en la práctica desde una perspectiva coherente. De esta manera, los símbolos se transmiten de generación en generación tanto desde la perspectiva mítica y sagrada como desde la práctica cotidiana y el ritual. La palabra textual ya no representa sólo la referencia literal,

sino que sin perderla, rebasa lo tangible para trascender conceptualmente a otros planos de significación simbólica.

La temporalidad se relativiza en el símbolo, pues ya no hay límites que ubiquen sus orígenes o sus influencias, sólo son suposiciones dadas a partir de elementos comparativos y por su manifestación expresiva concreta. En el caso de este trabajo, los cantos fueron la pauta que dieron pie para entender, parcialmente, una forma de percibir la vida.

En un recuento de los símbolos de la 'naturaleza' que emanan de los textos líricos estudiados en este trabajo, la tierra fue el primer elemento al que se le prestó atención presentando varias posibilidades, tanto temáticas como simbólicas. Desde la perspectiva simbólica, el elemento en sí implica la asociación inmediata con la mujer, madre, creación, renovación, fertilidad y fecundidad. Pero desglosando sus componentes temáticos, se observa que el campo, el valle o la huerta, asociados a la mujer, implican el lugar de encuentro entre los amantes. Son el espacio propicio para la seducción amorosa y para el acto erótico. Así, la mujer se exhibe en éstos ámbitos para atraer al amado. Dentro de este mismo campo semántico, 'la plaza', 'la romería', 'debajo del limón' o 'del rosal' funciona con la misma carga erótica que el 'campo'.

Los 'árboles', como parte de la tierra, manifiestan un ejemplo de la ambigüedad del símbolo, pues según la especie, pueden identificarse con la mujer o con el hombre. Así, árboles como el almendro, los avellanos o los álamos se relacionan con lo femenino, ya que tienen implicado el concepto de fertilidad, además de ser los que ocultan a los amantes de sus deseos furtivos. Sus frutos, por otro lado, hacen referencia a muestras de amor utilizados en festividades como la de San Juan o la *Maya*. Desde la perspectiva masculina, el pino, en algunos casos, sugiere la verticalidad de su tronco que recuerda una imagen fálica.

Dentro del grupo semántico de la tierra, es primordial señalar la actividad de 'coger flores' o 'coger frutos'. Dentro de estas expresiones hay una gama enorme de posibilidades de significación simbólica, pero la mayoría alude a la mujer, ya sea como eufemismo de sus pechos o como prendas de amor. Es común que la 'rosa' se identifique con la doncella, mientras que los limones toman el lugar de los pechos de la amada. El hecho de tomarlos, implica la pérdida de virginidad de la mujer en la relación sexual.

Muchas veces es la misma mujer la que realiza tal actividad para ofrecerlos al amado. De esta manera, es el hombre quien efectúa la acción de 'coger frutos', pero la niña está dispuesta a recibirlos por lo que provoca el encuentro con su amado. Así, es ella la que sale al campo a exhibirse, como señal del ofrecimiento de su amor.

El aire, también forma parte de los símbolos en los cantos. Analogado al viento, representa la presencia del muchacho que seduce y conquista a la niña. Relacionado con el sol, forma parte de la misma red de significación masculina. Menos frecuente es, en los cantos sefaradíes, la presencia del elemento 'fuego' que, en todo caso, se insertaría dentro de la misma categoría masculina.

Es pertinente resaltar cómo los elementos se contraponen de acuerdo a su significación simbólica, es decir, es común que en los cantos se confronten elementos como el campo o la huerta (femenino) con el viento o el sol (masculino) para trascender el sentido literal y crear varias posibilidades de significación en la que el erotismo está implícito. Las aves, relacionadas al viento, son polivalentes también según la especie, así, la paloma es la imagen de la mujer en múltiples acepciones: puede ser mensajera de amor, puede representar la inocencia o la virginidad por su color blanco: 'blanca paloma', o puede ser la que atraviesa el aire en busca de su amor. El gallo, por otro lado, inseparable del amanecer, marca el renacer, la vida, la alegría de un nuevo día. En otro sentido, también es el momento de separación o de la reunión de los amantes. De esta manera se implica un símbolo dentro de otro. El amanecer es el momento limítrofe que implica una acción: ya sea mostrando el deseo de la mujer por ver aparecer al amante (alborada: encuentro de los enamorados) o, por el contrario, la urgencia por verlo partir para no ser descubiertos con la luz de la mañana (albas). En ambos casos se sugiere un encuentro clandestino.

Con connotación femenina también, la noche, complemento opuesto al día, implica los misterios ocultos, la intimidad de la mujer, lo incierto e inestable del sentimiento, resaltándose la soledad. La noche remite al sueño marcando una dimensión erótica al tratarse de la mujer que idealiza a su amante en ciertos cantos populares. Muchas veces la madre está presente para escuchar e interpretar los sueños de la niña que confiesa su deseo por el amante.

El símbolo del 'agua' abre un abanico de posibilidades de significación, pues como elemento en sí ya carga con valores acuñados desde tiempos ancestrales en todas las culturas. El simbolismo no se queda en 'el agua' sino que se bifurca en sus aspectos específicos dando variaciones en el significado. De esta manera, como elemento natural, implica sobre todo, a la mujer, de la que se deriva a la maternidad, a la pureza, al conocimiento, etc.

Existen, dentro del mundo femenino, varios objetos secundarios que forman parte de la red de correspondencias simbólicas, una de ellas, es la vasija que está en función del 'agua' y, por lo tanto de la mujer. El cántaro o la vasija supone, entonces, el útero contenedor, el recipiente protector que, desde esta perspectiva, remite a la virginidad. Por consecuencia, el cántaro roto, comprende la experimentación sexual o la pérdida de la doncella.

La lluvia rompe con los parámetros simbólicos convencionales acerca del agua, ya que se sugiere la presencia masculina más que femenina. La lluvia, en su verticalidad, penetra en la tierra para fecundarla y hacer germinar la semilla que da cabida a la reproducción. De nuevo se observa la contraposición de los elementos naturales en tanto son símbolos opuestos pero complementarios. El 'mar', 'el río' y 'la fuente', vuelven a asumir el papel femenino, cada uno con sus rasgos simbólicos propios. Tanto en los cantos judeo-españoles como en la lírica antigua, el mar remite, ya sea a la inestabilidad del amante o a las olas que 'vienen y van' como imagen del acto sexual, pero sin desprenderse de su carga simbólica femenina. Es obvio que 'los marineros' y 'los barcos o navíos' aparezcan en torno al mar. Ellos son los que parten dejando a la dama en la incertidumbre de la espera. Son varias las imágenes que se ligan a la concepción simbólica marítima, entre ellas, están las sirenas y la torre. Las primeras son lamias marinas que, mediante su voz, fascinan y dominan al enamorado; por otro lado, la torre, tema recurrente en leyendas que se toman mitos, aparece también en la lírica (tanto en romances como en los cantos antiguos, sobre todo, en las cantigas de amigo). Su verticalidad sugiere el falo, como el pino, pero la mayoría de las veces se considera con apego a la connotación femenina en tanto que tiene una cavidad hueca donde la niña está encerrada, ya sea esperando o cantando dentro de la torre. El tópico de 'la espera' se representa, muchas veces, en estos cantos marítimos. Tanto la inmensidad del mar como sus olas, por su parte, provocan el

sentimiento de melancolía y tristeza, ya que recuerdan al amado ausente. A su vez, implican la esperanza de su llegada. Muchas veces el mar y el río se mencionan, en los cantos, indistintamente con una sola significación sin distinguir la diferencia como lugar de encuentro de los amantes.

La fuente, se inserta dentro de la misma red temática y simbólica. La idea más común está alrededor de su identificación con el amor, con la purificación, el tiempo, pero más que nada, con la sexualidad femenina. El agua turbia, por ejemplo, es símbolo de la pérdida de la virginidad, contrario al 'agua clara'. El 'baño en el río', es la provocación o la invitación de la niña para relacionarse con su amado. 'Cruzar el río', manifiesta, a su vez, el miedo de adentrarse a una transformación física y psicológica, es decir, la experiencia sexual. 'Lavar la camisa' es un tema recurrente en la lírica antigua y sefaradí, que implica también la carga erótica del deleite sensual. La 'camisa blanca' connota la virginidad, la mezcla de las camisas en el agua, orienta hacia la imagen de la relación sexual, de la conjunción o unión de los amantes.

Inseparables de las connotaciones sexuales, están otros objetos que forman parte del simbolismo y lo corroboran para afianzarlo y reafirmarlo. La prenda, por ejemplo, puede ser la cinta, el cabello (la trenza) o las frutas que la muchacha ofrece al 'mancebo' como señal de amor. El hecho de recibir la prenda implica el compromiso que se establece entre ambos con la promesa implícita de fidelidad. El color de la cinta, tiene que ver, por otra parte, con la disponibilidad de la mujer: la cinta verde marca la madurez sexual de la niña. La mención de la lana y los procesos para elaborar la ropa (hilar, tejer o sus derivados como el ovillo o la rueca), por otra parte, deambula por textos eróticos en los que se entiende como un elemento perteneciente a la mujer, aunque el 'hilo' remite al órgano sexual masculino: de nuevo se percibe la polivalencia que significa según el contexto del texto.

La mujer, en el último capítulo, funciona en sí como símbolo erótico. Es común en la lírica antigua y en los cantos de boda judeo-españoles fragmentar a la mujer en una enumeración delimitada de cualidades. El enlistado se forma a partir de analogías y comparaciones de cada atributo reflejando, así, el concepto de belleza de la época. La estructura del canto analizado es a base de preguntas y respuestas entre el hombre y la mujer adentrando al lector en un juego erótico. De esta manera, la descripción de los ojos,

la nariz, la boca, las cejas, etc. marcan cierta línea ideológica y cultural, además de orientar hacia imágenes sexualmente seductoras. La lengua, por ejemplo, es comparada en el canto sefaradí con la pala de hornear, elemento erótico conocido en el contexto: la pala de 'enfornar' se conecta directamente con la 'panadera', considerada como la mujer libre, vital y gozosa. Varios son los elementos que rondan alrededor del pan: la harina, el horno, la masa, etc., cuya connotación remite al erotismo de manera subyacente.

La 'morena', por otro lado, es un tema reiterativo en la lírica popular considerada, en contraste con la mujer blanca, como la muchacha experimentada en el amor que ha perdido su virginidad y muestra su disponibilidad. La 'blanca', por el contrario, es la doncella pura y virgen.

Dentro de éste apartado observamos también la característica popular hispánica del 'autoelogio', en que la niña resalta sus cualidades para mostrarlas orgullosamente. La 'malcasada' o 'malmaridada' constantemente sugiere la inconformidad respecto al marido (viejo) debido a su insatisfacción sexual. Esta temática muestra los parámetros ético-morales de aquella época reflejados en la normatividad a la que se tenía que sujetar la mujer: me refiero, por ejemplo, a la costumbre de los padres de casar a sus hijas a corta edad sin considerar la opinión de los novios. Toda regla impuesta lleva consigo su transgresión, y en los cantos se nota la inconformidad de la mujer por estar atendida a un marido viejo y desagradable. La infidelidad, entonces, se justifica en los cantos como parte de la dinámica social de entonces. Aunado a esta temática, ciertos cantos de la mujer engañada muestran sentimientos de enojo y coraje por el amor traicionado.

De esta manera confirmamos que tanto el romancero como las cancioncitas populares pertenecen al legado hispánico tradicional medieval de donde se extraen las raíces de los cantos judeo-españoles. No olvidemos que la literatura, como toda manifestación artística, es una forma de conocimiento y de representación del mundo. Los cantos, como objeto cultural nos deja asomarnos al 'otro' para confrontar y crear nuestra propia identidad. Así, la palabra presenta una posición política, ideológica y social que subyace en el plano conceptual de donde surge una forma de conocimiento de la realidad que, como otras, es una construcción simbólica. La búsqueda de los significados ayuda a comprender la trascendencia y transformaciones que ha tenido la cultura sefaradí a lo largo de su historia y, con esto, comprender nuestro presente.

Índice de primeros versos

A coger el trevol, damas.....	53
A dó te tú, dónde estabas escondido.....	95
A las avellanas.....	92, 91n.
A la sombra de mis cabellos.....	127,128,175
A riberas d'aquel vado.....	80
Ábreme, casada, por tu fe.....	137 n.
¿Acci..., acci..., acci..., aceite" dijo.....	66
Acoxer amapolas.....	75
¡Adobar, adobar!.....	133
¡Adubar, adubar, adubar.....	133
Aí por las arenitas y por el arenar.....	152
Akódrate d'akeya ora.....	208
Al alva venid, buen amigo.....	115
Al consentir por fin en su porfía.....	184
Al pasar el río.....	155
Al son de los chorricos.....	127
Al volver de la ronda.....	121
Albo día este día!.....	53
Alcé los ojos, miré a la mar.....	144
Alta, alta va la luna.....	124
Alta estava la peña.....	154
Amor hizo ser vencidos.....	183
Aquella mora garrida.....	80
Arboleda, arboleda, -tan galana, tan gentil.....	93
Armé una torre encima del agua.....	147
Árvoles lloran por lluvias.....	135
Arvolicos d'almendra.....	181
Arvolikos d'almendra ke yo planti.....	89
Atan altas van las mares.....	141
Aunque soi morena.....	199
Avridme, galanica, que va a amanecer.....	114
Avrime galanika.....	114
Avri tu puerta serrada.....	119
Ay, cara de rosa.....	187
Ay flores, ay flores do verde pyno.....	92
Ay madre, buscáime con quien duerma.....	129
¡Ay, mezquina.....	75 n.
Ay, m'he levantado un lunes.....	67
Ay qué lindas avellanitas.....	90
Ay, que mañanica clara -amanecía por aquí.....	117
Ay una fuente enfrente d'otra.....	158
Ay un kuchiyo de dos kortes.....	180

Bésame, espejo dulce, ánima mía.....	192
Bien sabe la rosa.....	74
Blanca me era yo.....	197
Buscad, buen amor.....	115
Cabellicos de oro.....	174
Caballo en que cabalgaba.....	69 n.
Caldero y llave, madona.....	133
Canta, gallo, canta.....	110
Cata el lobo Juana.....	166
Con amores, mi madre.....	126
Con cada miembro.....	191
Cuál es la niña.....	79
Cuando vuelve los ojos.....	151
Daba vuelta en la cama.....	169
Dame la mano, palomba.....	100
De aquellas ventanas.....	177
De cerezas garrafales.....	187
De día era de día.....	81
De las frutas, la mançana.....	84
De los álamos vengo, madre.....	93
De los álamos de Sevilla.....	94
De Monçón venía el moço.....	78
De principio de mis males.....	138
De tu ventana a la mía.....	87
Debajo del limón.....	126, 159
Debajo del limón la novia.....	77
Debajo de un olivo fructuoso.....	66
Debaxo del verde alamillo.....	64, 127
Decid qué es aquello tieso.....	148
Deja las avellánicas, moro.....	91
Déjame ir a los baños.....	167
Desde hoy, más, mi madre.....	190
Desde niña me casaron.....	204
Dexa las flores del huerto, niña.....	79
Dezidle a mi amor.....	136
Dicen que lo verde.....	70
Dícenme que tengo.....	167
Dónde estabas Gerineldo, que te veo y amarillo.....	74
Duelos me hizieron negra.....	199
El alva nos mira.....	108
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama esta cabeza?.....	172
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llaman estos cabellos?.....	173
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama estas cejas?.....	177

El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama estas cejas?	177
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama estos ojos?	179
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama esta nariz?	184
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama estas caras?	185
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama estos labios?	187
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama estos dientes?	188
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama esta elengua?	189
El novio le dise a la novia: ¿Cómo se llama esta boca?	193
El padre que no replica	75
En los tálamos de Sevilla	93, 19 n.
En cas de mi padre	182
En la huerta nace la rosa	62
En la huerta nasce la rosa	85
En la mar hay una torre	146
En la mar ay una tore	147
En los álamos duerme la niña	127
En los robles oscuros	95
En los tálamos de Sevilla	93, 19 n.
En medio de aquella huerta	62
En mis huertas crecen flores	63
En Sevilla está una ermita	54
Echad mano a la bolsa	72
Enemiga le soy, madre	209
Entre delgada y gruesa es la figura	149
Entre el mes y salga el año	60
Entrar quiere el mes de Mayo	60, 156
Entre, vida mía	190
Éramos tres hermanas	146 n.
Esposo y esposa	63
Espera, señor -que me estoy empolando	67
Esta flor de mayo	74
Esta mayo se lleva la flor	60
Esta noche y la pasada	122
Esta noche, mis caballeros	170
Esta noche va a llover	137
Estas noches atán largas	123
Florida estaba la rosa	97
Fuérame a bañar	153
Gentil caballero	83
Haze amar y no es amor	209
Hermana, hermana	116
Hola, hola	130
Hum amigo que eu avia	84

Ija mia mi kerida.....	84, 141
Kaminando por la plasa.....	176
Ke me yeve i ke me trayga.....	142
Ke es akeyo de la ventana.....	180
Ken kere tomar consejo.....	202
Kien bien hila i tuerze.....	166
Kuanto sufro sin tus ojos.....	182
[La muchacha:] Oh, qué campos verdes.....	64
La mujer, para ser hermosa.....	195 n.
La novia destrenza el pelo.....	175
La novia, vuestros cabeyos.....	168
La pava, la pava, por aquel monte.....	65 n.
La puerta de mi querida.....	73
La roza enfiorese.....	72
La roza se desha ver tokar i goler.....	76
La vostra amor m'ich fa venir.....	232, 125 n.
Las nubes van por el cielo.....	135
Las palomicas del palomar.....	101
Levanteime, madre.....	118
Levantóse un viento.....	97
Levou-s'a velida.....	157
Lllaman a la puerta.....	78 n.
Llevólo a beber agua.....	156
Llueve menudico.....	136
Lluvia hizo y se mojó.....	135, 182
Los bilbilicos cantan.....	107
Los cabellos de mi amiga.....	176
Los gayos empezan a kantar.....	111
Los ojos me sesirean.....	140
Los sus muxos corelados.....	188
Madre, la mi madre.....	197
Madre, qué linda noche.....	123
Madrugastes, vecina mía.....	102 n.
Mama no kero.....	205
Mama yo no tengo visto.....	104
Mancebo, dile a tu madre que tu sos para mí.....	158
Mañanita, era mañana.....	55
Mariquita me llaman.....	199
Mas el que bebiere del agua que yo le daré.....	158 n.
Mas presto ven palomba.....	101
Me dates cara hermosa.....	186
Mi esposica 'sta a la fuente.....	55
Mi padre era de Francia.....	206, 207

Mil cosas me faltan.....	180, 115 n.
Mis penas son como ondas del mar.....	139
“Morenica” a mi me llaman -yo blanca naci.....	197
“Morenica me llama.....	67
“Morena” me llaman.....	196
Morenita me llaman, madre.....	196
Morenica, no desprecies.....	197
Morenica, no desprecies la color.....	197
Morenika so mi madre.....	196
Morenika a mi me yaman.....	194
Mucho pica el sol.....	71
Ni amanecia.....	117
Ni por sien navios, -ni por otros mil.....	121
No la devemos dormir.....	122
No me case mi madre.....	205
No pretendas mas ke tú me amas.....	208
No sea gato goloso.....	169
No te lo kontengas tu Rashelika.....	196 n.
No vide bote cerrado.....	89
Noches, noches, buenas noches.....	121
O es esto un verdjel verde.....	66
¡O, falso amor!.....	209
O qué mañanita, mañana.....	55 n.
Oh, que pino hermoso.....	92
Ojos morenicos.....	180
Oliveira nam ten foha.....	65
Paloma, que vas herida.....	100
Palomilla blanca.....	101
Papagayos, ruiseñores.....	103
Parióme mi madre.....	6, 123
Pasado el hebrero loco.....	54
Pasharikos chuchulean.....	107
Pásharo d'ermozura.....	106
Piernas largas y gruesas, pies pequeños.....	171
Polo mar abajo.....	182 n.
Por la mar abajo.....	182
Por el velverde.....	66
Por el val verdico, moças.....	66
Por mi mal me lo tomastes.....	168
Por tu cuerta, la niña, - no pasa nadie.....	98
Por tus ojos blus yenos de dulzor.....	181
Porque duerme sola el agua.....	78
Pues que me tienes, Miguel, por esposa.....	201

TERCIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Puncha puncha la roza guele.....	75
Que despertad, la blanca niña.....	116
Qué lindo pelo tienes tú, Rahel.....	193
Que mis penas parecen olas de la mar.....	139
Que no me desnudéis.....	69 n.
Que por parir, mil loquillas.....	179 n.
Que yo, mi madre, yo.....	189
¡Quién hubiese tal ventura.....	58 n.
Quien quiere tomar consejo.....	203
¿Quién te cortó, naranjuela.....	76 n.
Quién tuviera tal fortuna.....	58 n.
Rio korriente.....	152
Si, a la mar yo bien m'echaba.....	148
Si la mar se hace leche.....	148
Si la noche haze oscura.....	122
Si los aires vienen.....	98 n.
Si mal durmicra.....	112
Si me avéis de matar.....	180
Si queréis que os enrame la puerta.....	73 n.
Si quieres como (hombre) bueno.....	189
Si te vas a bañar Juanica.....	153
Se oj meu amigo.....	153
Segaría yo el juncar.....	137
Sos muy ermoza.....	204
Súbeme un poquito arriba.....	98
Tate, tate, tú, el caballero.....	166
Te dishe ke m'asperes.....	143
Tengo marido viejo, no me deja vivir.....	204
Terciopelo me piden.....	149 n.
Tres ermanikas eran.....	145
Tres hermanas [ár. palomas] blancas.....	102
Tres palomas volan.....	80, 102
Tomá flores, mis amores.....	76
Tomá fruta, mi señora.....	82
Tomáralo de la mano.....	73 n.
Tu sos una roza.....	71
Un hijo tiene re Dávi.....	164
Un día que estábamos.....	61
Un mal ventezuelo.....	96
Una dama me diera una flor.....	71
Una matika de ruda.....	76

Una tadre freskita de Mayo.....	59
Vamos a coger verbena.....	53
Van días y vienen días.....	52
Vão-se meus amores.....	144
Ven kerida ven amada.....	143
Vengo mal ferido.....	208
Venid, virés el pásaró en la rama.....	105
Vente a la mañana, hermana.....	117
Vestido de verde, -y de alteli.....	69
Vestime de verde.....	68
Vi los barcos, madre.....	154
Viento malo y viento dolorido.....	99
Viñadero malo.....	167
Vístete de berde.....	68
Volan y van altas.....	80, 187
Vos comiste la mañçana.....	82
Vos me matastes.....	175
Vuélvete cristiana.....	176
Y abrismé cara de rosa.....	72
Y anoche, mi madre.....	125
Y ayujo y ayujo.....	111
Y cuando ha corrido.....	100
Y la mi cinta dorada.....	168
Y los dos amados.....	64
Y pues está tan seco ya mi brej.....	178
Y un amor que yo tenía.....	84
Ya amanece, ya amanecía.....	119
Ya cantan los gallos.....	109, 116
Ya florecen los almendros.....	89
Ya salió de la mar la galana.....	151
Ya se va la Blanca Niña.....	200
Ya vienen los cautivos.....	160
Yendo y viniendo.....	102
Yo kería ser palomba.....	101
Yo me levantara un lunes.....	132
Yo me levantara, madre.....	57
Yo me namori d'un ayre.....	97
Yo soñara, madre, un sueño.....	126
Yo te daré el medio.....	149
Yo te dí a Juliana.....	56
Yo volí de rama en rama.....	105

Bibliografía.

- Altamirano, Magdalena. "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica" *Voces de la Edad Media*. UNAM, México, 1993.
- Alvar, Carlos, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa. *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. (Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de Alcalá. 28-30 octubre, 1998) España, 2001.
- Alvar, Manuel (Recopilación y prólogo). *Poesía tradicional de los judíos españoles*. Porrúa, "Sepan cuantos", Num. 43. México, 1998.
- *Endechas judeo-españolas*. Instituto Arias Montano, Madrid, 1969.
- *Cantos de boda judeo-españoles*. Instituto Arias Montano, Madrid, 1971.
- *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Planeta, Barcelona, 1970.
- *El romancero viejo y tradicional*. Porrúa, "Sepan cuantos", Num. 174. México, 1971.
- Alonzo, José Luis. "Claves para la formación del léxico erótico". *Edad de Oro*, Vol. IX, Primavera, 1990. pp.7-17
- Alzieu Pierre, Robert Jammes, Yvan Lissorgues. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Crítica, Barcelona, (1983) 2000.
- Anahory Librowicz, Oro. (ed.) *Florilegio de romances sefaradíes de la diáspora (una colección malagueña)*. Cátedra Seminario Menéndez Pidal. Madrid, 1980.
- Antología. *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*. Sin editor. Sin lugar de impresión, 1941.-----iiiiiiiiiiii
- Armistead, Samuel G. "Current Trends in Romancero Research". *La Coronica*. Vol. 13, No. 1, Fall 1984, pp.23-30
- Armistead S.G., J.H. Silverman y Iacob M. Hassán. *Seis romancerillos de cordel sefaradíes*. Castalia, España, 1981.
- Armistead S.G. y J.H. Silverman. "El cancionero judeoespañol de Marruecos en el siglo XVIII (Incipits de los Ben-cur)". *NRFH*, Tomo XXII. Num. 1-2. México, 1973, pp.280-290
- "El romance de Celinos: un testimonio del siglo XVI". *NRFH*. Tomo XXV. Num. 1-2. México, 1976, pp.86-92.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- "La segunda espada: Folklore mágico en un romance sefaradí". *NRFH*. Tomo XXX. Num. 1-2. México, 1984, pp. 446-451.
- "El antiguo romancero sefaradí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)". *NRFH*. Tomo XXX. Num. 2. México, 1981, pp.453-512.
- *Tres calas en el romancero sefaradí (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)*. Castalia, Valencia, 1979.
- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Gredos, Madrid, 1970.
- Assis, Yom Tov. "La identidad de Sefarad". *Revista Maguen David*, Num.56. México, Septiembre, 1999, pp.46-48.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, España, 1987.
- *Teoría estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989.
- Bardenstein, Carol. "Transmission Interrupted: Reconfiguring Food, Memory, and Gender in the Cookbook-Memoirs of Middle Eastern Exiles". *Signs*. University of Chicago, Autumn, 2002, pp.353-387.
- Bäumli, Franz H. "Transformation of the Heroine: From Epic Heard to Epic Read" in *The role of women in Middle Ages. (Papers of the Sixth Annual Conference of the Center of Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 6-7, May, 1972)* Rosemary Thee Morewedge, ed. Albany: State University of New York Press, 1975.
- Bénichou, Paul. "El cancionero lírico judeo-español de Marruecos" *NRFH*. Tomo XIV. Num. 2. México, 1960, pp. 97-102.
- "Notas sobre el judeo-español de Marruecos en 1950" *NRFH*. Vol. XVI, 1960.
- Benmayor, Rina (ed.). *Romances judeo-españoles de oriente*. Gredos, Madrid, 1979.
- Biblia*. Versión castellana por Moisés Katznelson. Vols. I y II. Sinai, Tel-Aviv. 1996.
- Bloom, Harold. *La Cábala y la crítica*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1979
- Cándano, Graciela. "Convergencias de la misoginia pre-cristiana y la misoginia de las colecciones de *exempla*". Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, s/f.

- Caro Baroja, Julio. *Inquisición, brujería y criptojudasmo*. Ariel. Barcelona, (1970) 1974a.
- Ritos y mitos equívocos*. Istmo, Madrid, 1974b.
- Caro, Yosef. *Shul'han Aruj. Recopilación de las leyes prácticas y sus comentarios hasta los sabios contemporáneos según la tradición sefaradí*. (ed. Abraham M.Hassán). Fundación Hasdé Lea. Sin fecha.
- Castro, Americo. *La realidad histórica de España*. Porrúa, México, 1980.
- De la edad conflictiva*. Taurus, Madrid, 1961.
- España en su historia, Cristianos, moros y judíos*. Crítica, Barcelona, (1948) 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, Barcelona, 1997.
- Cohen, Esther (selec, prólogo y notas) *Zohar. Libro del esplendor*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Corso, Raffaele. *El folklore*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1991.
- Deyermond, Alan y Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*. Crítica, España, 1980.
- La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio I* Universidad de Salamanca, España, 1995.
- "Las imágenes populares en cancioneros musicales". C.Alvar, et.al, *Lyra mínima oral*. Universidad de Alcalá, 1998, pp.17-29
- Díaz-Mas, Paloma. (selecc., introd.y notas) *Poesía oral sefaradí*. Esquío-Ferrol, Coruña, 1994.
- Los Sefaradies. Historia, lengua y cultura*. Riopiedras ediciones, Barcelona, (1982) 1993.
- Díaz Roig, Mercedes. *El romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976.

Díaz Roig, Mercedes. "Palabra y contexto en la recreación del romancero tradicional" *NRFH*. Tomo XXVI. Num. 2. México, 1977, pp.460-7

-----"Paul Benichou. Romancero judeo-español de Marruecos" Reseñas. *NRFH*. Tomo XXII, 1973.

Domínguez Ortiz, Antonio. "Judíos en la España de los Austrias" *NRFH*. Tomo XXX. Num.1-2. México, 1981, pp 609-616.

Enciclopedia judaica castellana. 10 Tomos. Provenza. Singer P., Enciclopedia judaica castellana, Tomo IX, México, 1951, pp.495-518

Enciclopedia de la historia y la cultura del pueblo judío. (dir. Efraim Zadoff) Nativ Editions, Jerusalén, (1998)1999.

Encina, Juan de. *Poesía lírica y cancionero musical*. Castalia, Madrid, 1975.

Fernández Guillermo, Leonor. "El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española". C.Alvar *et.al*, *Lyra mínima oral*. Universidad de Alcalá, 1998, pp. 541-8.

Frenk Margit. *Entre folklore y literatura*. Colegio de México. México, (1971)1984.

----- *Estudios sobre lírica antigua*. Castalia, Madrid, 1978.

----- *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVII), Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica I, Castalia, Madrid, 1987.

----- *Lírica española de tipo popular*. Cátedra, Madrid, (1966) 1997.

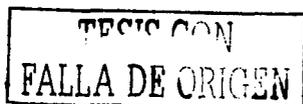
----- (selec. prólogo y notas) *Cancionero de romances viejos*. UNAM, México, 1961.

-----Las jarchas mozarabes y los comienzos de la lírica románica. El Colegio de México. México, (1975) 1985.

----- "El antiguo cancionero sefaradí". *NRFH*. Tomo XIV. Num.1. México, 1960, pp.312-318.

-----, *et. al.*, *Cancionero folklórico de México, Coplas del amor feliz*. 5 vols, vol. I, Colegio de México, Guanajuato, 1975.

----- *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica*(Siglos XV a XVII) 2vols., UNAM, COLMEX, FCE. México, 2003.



- “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”. *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), Universidad de Sevilla/ Fundación Machado, 1993.
- “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”. Emilia Ferreiro (comp.) *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*. Gedisa, Barcelona, 2002.
- Fuente Cornejo, Toribio. “El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica”. C.Alvar, *et.al. Lyra mínima oral*. Universidad de Alcalá, España, 1998, pp.53-61.
- García Moreno, Luis A. *Los judíos de la España antigua*. RIALP, Madrid, 1993.
- Garibay K, Angel Ma. *Mitología griega. Dioses y héroes*. Porrúa, México, (1964)1993.
- Garrirba, Aviva. “El viento como expresión de añoranza en la lírica hispánica de tipo tradicional”. C.Alvar, *et.al, Lyra mínima oral*. Universidad de Alcalá, 1998.
- Garza Cuarón, Beatriz e Ivette Jiménez de Báez. (ed) *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. El Colegio de México, México, 1992.
- Gilman, Stephen. “Judea Pequenna Granada ante la Inquisición”. *NRFH*, Vol. XXX. Num. 1-2, México, 1981, pp.586-593.
- Gómez Redondo. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. EDAF, Madrid, 1994.
- Graves Robert y Raphael Patai. *Los mitos hebreos*. Alianza editorial, Madrid, (1963) 1986.
- Humash Ha-Mercaz. Libro de la Torah y las Haftarot* (trad. intr.de Rabi Meir Masliah Melamed). Centro Educativo Sefaradí de Jerusalem, Buenos Aires, (1970)1989.
- Jagoda, Flory. *The Flory Jagoda Songbook. Memories of Sarajevo*. Tara Publications. New York. 1993.
- Koén Sarano, Matilda. *Vini Kantaremos. Koleksión de kantes djudeo-espanyoles*. Edición de l'autora, Jerusalem, 1993.
- Lang, Andrew (ed). “Rapunzel” *The Red Fairy Book*. Dover, New York,(1890) 1966.
- Lévy, Isaac Jack y Rosemary Levy Zumwalt. *Ritual Medical Lore of Sephardic Women. Sweetening the Spirits, Healing the Sick*. University press, Illinois, 2002.
- Lurker, Manfred. *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Herder, Barcelona, 1992.

- Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. El Almendro, Córdoba, 1994.
- Malinowski, Bronislaw. *Magia, ciencia y religión*. Planeta-De Agostini, Madrid, (1948) 1993.
- Manrique, Jorge. *Cancionero*. Espasa-Calpe, Madrid, 1941.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La literatura bufonesca o del loco" *NRFH*, Tomo XXXIV, Num. 2, México, 1985-86, pp.501-528.
- Martín López, María Gabriela. *La descripción del cuerpo femenino en textos líricos medievales españoles*. Tesis de licenciatura. UNAM. México, 2002
- Masera, Mariana. *Que non dormiré sola, non. La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Azul, Barcelona, 2001.
- Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. Tesis de doctorado. Queen Mary and Westfield College. London, October, 1995.
- "Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio" *Dialectología y tradiciones populares*. Tomo LIV, Cuaderno segundo, Madrid, 1999, pp.177-195.
- "Vuela, vuela, pajarito": relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular mexicano contemporáneo" *Acta poética*. Num.20, UNAM, 1999, pp.311-25.
- "Fue a la ciudad mi morena:/ si me querrá cuando vuelva". La voz masculina en la antigua lírica tradicional." *Medievalia*. Num.31, UNAM, junio 2000, pp.47-57.
- Memoria de Sefarad* (catálogo de la exposición) Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Centro Cultural San Marcos, Toledo, 2002.
- Molho, Michael. *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*. Talleres Gráficos Montaña, Madrid, 1944.
- Montoro de, Antón. *Cancionero*. Editora Nacional, Madrid, 1984.
- Morales Blouin, Eglá. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- Morris, Desmond. *Guardianes del cuerpo. Amuletos y objetos protectores*. Plaza y Janés, Barcelona, 2001.

- Muñiz, Angelina Huberman (comp.) *La lengua florida*. FCE, UNAM. México, 1992 (1989).
- Navarro Tomás, Tomás. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Ariel, España, 1973.
- Niclós Albarracín, Vicente J. *Tres culturas, tres religiones*. San Esteban, Salamanca, 2001.
- Neumann, Richard (comp.) *The Nico Castel Ladino Song Book*. Tara Publications Cedarhursts, New York, 1981.
- Pascual, Pascual Recuero. *Antología de cuentos sefaradíes*. Biblioteca Nueva Sefarad. 6 vols., Volumen VI, Ameller Ediciones, Barcelona, 1979.
- Diccionario básico ladino-español*. Ameller Ediciones, Barcelona, 1977.
- Perez Priego, Miguel Ángel. (ed., introd.y notas) *Poesía femenina en los cancioneros*. Castalia, 1989.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (ed). *Lírica popular/ lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Universidad de Sevilla/ Fundación Machado, 1993.
- Reckert, Stephen. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Gredos, España, 2001.
- Riviere, Jean. *Amuletos, talismanes y pantáculos*. Martínez Roca, Barcelona, 1994.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI, UIA, México, (1976)1995.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. María Eugenia Lacarra (ed).Ediciones Grupo Zeta, Barcelona, 1990.
- Rozas Ortiz, Julián. “Crear en tradición (II): ‘Las tres morillas lo enamoraban’, o Antonio Carvajal ante el tema de las Tres morillas”. C.Alvar, et.al, *Lyra mínima oral*. Universidad de Alcalá, 1998, pp. 99-105.
- Sáenz Badillos, Ángel. “Notas sobre poemas y poetas hispanohebreos” *NRFH*, Tomo XXX, Num.1, 1981, pp.207-18
- Sachar, Howard M. *Adiós España. Historia de los sefaradíes*. THASSALIA, Barcelona, (1994)1995.
- Sánchez Romeralo Antonio. *El villancico (Estudios sobre lírica popular en los siglos XV y XVI)* Gredos, Madrid, 1969.

Samelson, William. *El legado sefaradí. Romances y relatos judeo-españoles*. Progreso, México, 1990.

Saporta y Beja Enrique. *Refranes sobre los judíos sefaradíes*. Biblioteca Nueva Sefarad. Volumen V. Ameller Ediciones. Barcelona, 1978.

Scholem, Gershom. *El Zohar. El libro del esplendor*. Colección de Cultura Universitaria, UAM., México, 1984.

Vancina, Jan. *La tradición oral*, Labor, Barcelona, 1966.

Weber Vicki L. (ed.) *Tradition! Celebration and Ritual in Jewish Life*. Hugh Lauter Levin Associates, Inc., Behrman House, Hong Kong, 2000.

Weich Shahak, Susana. *Música y tradiciones sefaradíes*. Centro de cultura tradicional, Serie Abierta No.12, Salamanca, (1992)1999.

Weinfeld, Eduardo (comp.) *Bellezas Sefaradíes*. Tesoros del judaísmo, Enciclopedia Judáica Castellana, México, 1957.

Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Cátedra, Madrid, (1987) 1989.

Selección de grabaciones en C.D:

Fortuna. *A Collection of Ladino Songs* ARC Music.MCD World Music, Brazil, 2002

-----*La prima vez. Kantes djudeos espanyoles*. MCD World Music, Brazil, 1993.

Iberian Garden. *Jewish, Christian and Muslim Music in Medieval Spain, Vol I*. Dorian Discovery, Altramar, USA, 1997.

Los judíos en Aragón. Romances sefaradíes. ISBN. 84-95116-93 6 Colección Aragón-LCD. España, 2001.

La Rondinella *A song of David. Music of the Sepharadim and Renaissance Spain*. The Dorian Group. USA, 1995.

-----*Songs of the Sepharadim. Traditional Music of the Spanish Jew*. Dorian Discovery. USA, 1993

Alvarez, Valentina. *Romanzas Sefaradíes. Cantos judeo-españoles*. S.R.L.,Montevideo,

Uruguay, 1994.

Cohen, Judith R. y Eduardo Paniagua. Canciones de Sefarad 'Empezar quiero contar'
PNEUMA. España, 2000.

Jaramar. *Entre la pena y el gozo*. Grabaciones Lejos del Paraíso, USA, 1993.

Volitzer, Eva. *Jewish Sephardic Songs in Ladino*. ARC Music, Great Britain, 1996.

TECS COL.
FALLA DE ORIGEN
