

KÖLNER BEITRÄGE ZUR LATEINAMERIKA-FORSCHUNG

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martín Traine

El pueblo de Europa y su voz en el espacio cultural europeo: ¿Quién es el pueblo? – ¡Nosotros somos el pueblo!

editado por Christian Wentzlaff-Eggebert

Universidad de Colonia
Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina

Universität zu Köln
Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika

El pueblo de Europa y su voz en el espacio cultural europeo.
¿Quién es el pueblo? – ¡Nosotros somos el pueblo!

Contribuciones de Christian Wentzlaff-Eggebert, Mario Garvin, Marta Pawłowska, Albert Manke, Bianca Bäuml, Katarzyna Koziol, Harald Wentzlaff-Eggebert, Raquel Macciuci, Jesús Manuel Zulueta, Ezequiel Morena Escamilla, Enrico Lodi, Antonio José Pérez Castellano, Gloria Chicote, Claudia Hammerschmidt, Iris Sygulla, Mariela Sánchez, David Porcel Bueno, R. Sergio Balches Arenas, Pedro M. Piñero Ramírez, Bojana Tulimirovic y Marina Bianchi.

El presente proyecto ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación es responsabilidad exclusiva de los autores. La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.



Programm für
lebenslanges
Lernen

DAAD

Deutscher Akademischer Austausch Dienst
German Academic Exchange Service

Köln / Colonia 2015

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika
Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

ISSN 1438-6887

Redacción: Felix Buchborn, Katharina Huxol y Marja Nalesinski

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ:
LOS AMANTES BAJO LOS OLIVOS. EL SIMBOLISMO
ERÓTICO DEL OLIVO EN EL CANCIONERO POPULAR
HISPÁNICO

Abstract:

Traditional popular poetry follows a certain culture and has a literary canon that is very different from written poetry by educated authors. Among the elements that distinguish this poetry and that emphasize the continual presence of symbolism, which is manifested in the connotative reading of the texts, is a symbolism that refers to eroticism and to the romantic relationships of men. In these folk songs nature acquires a distinct meaning of love, for example by means of the presence of the olive as a frequent motif in Andalusian, Hispanic and European songs.

En este curso programado en torno al gran tema de “El pueblo y su voz en el espacio cultural europeo”, me ha parecido adecuado impartir una lección sobre la lírica popular que se ha ocupado y se ocupa del olivo, un motivo excelente de las canciones populares hispánicas, pero sobre todo andaluzas. Lo que pretendo es traerles aquí la voz de sus canciones. Y como el pueblo todavía sigue cantando también romances junto a estas cancioncillas, vamos a empezar por el Romance de Don Bueso y la hermana cautiva, justamente en una versión “vulgata” de las muchas que se conservan por Andalucía:

El día de los torneos pasé por la morería
y vi a una mora lavando al pie de una fuente fría.
–Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
deja que beba el caballo de estas aguas cristalinas.
–No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva;
me cautivaron los moros día de Pascua Florida.
–¿Te quieres venir conmigo? –De buena gana me iría.
¿Y los pañuelos que lavo, dónde me los dejaría?
–Los pañuelos que tú lavas el agua arrastrar podría.
–Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?
–Aquí en la cruz de mi espada que en mi pecho está
oprimida
por ella juro llevarte hasta los montes de oliva.–
Al pasar por esos montes la mora llora y suspira:
–¿Qué te pasa, mora bella, qué te pasa, mora linda?
–Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía
con mi hermano Morabel y toda su compañía.
–¡Dios mío, qué es lo que oigo! ¡Virgen sagrada María,

pensaba llevar mujer y llevo una hermana mía!
¿Cómo se llama tu padre? –Mi padre Juan de la Oliva.
–Abra usted, madre, la puerta, ventanas y celosías,
que aquí le traigo la rosa que lloraba noche y día.

Es un romance muy extendido en la tradición moderna, pero sin versiones completas en el Siglo de Oro, aunque hay datos que confirman su existencia. Es una historia de cautiverio con final feliz, reconstruyéndose la familia destrozada por el rapto y cautiverio de uno de sus componentes, la hija doncella. La historia es muy antigua, pues hunde sus raíces en baladas europeas que proceden de un poema medieval austriaco. Quizá la pervivencia tan generalizada por todo el continente de este tema se deba a la atracción que siempre han tenido las historias de estructura narrativa arquetípica del relato tradicional que parte de la *Odisea*: cautiverio, rescate, vuelta a la tierra de origen en un periplo lleno de obstáculos y de aventuras, el no reconocimiento al principio y el descubrimiento final de la joven con su acogida y aceptación en el clan familiar. Además, reúne motivos folclóricos reiterados en la baladística universal: la muchacha lavando en el agua fría; el encuentro en el río o en la fuente con el joven, que es su hermano (en algunas versiones se especifica que ha salido a buscarla) aunque en principio no se reconocen, lo que hace que el caballero crea que ha encontrado a una futura esposa; la significación simbólica de lavar la ropa, el valor de la honra simbolizada en los pañuelos, la prudencia y el pundonor de la doncella, y la llegada de la hija en vez de una nuera.¹

Pero hay sobre todo, a mi entender, un motivo que es clave para el desarrollo y solución del enigma, y es que la muchacha da a conocer su identidad a su hermano en “los montes de oliva”. Y este es un motivo que, procedente de las numerosísimas versiones andaluzas en las que siempre se encuentra, se extiende por el mundo panhispánico. La persistencia y difusión del motivo se debe –así lo veo yo– al valor simbólico que “los montes de oliva” tienen para los transmisores, recreadores y receptores andaluces del romance. Los montes de oliva están llenos de sugerencias amorosas, de las que no es ajena la caza que en ellos practican su padre, su hermano y sus amigos. ¿Es una caza de amor? No es este el único romance que desarrolla su historia en el olivar; es conocidísimo el de *Las tres cautivas*, que comienza:

A la verde, verde, a la verde oliva,
donde cautivaron tres hermosas niñas.

¹ Véase Piñero Ramírez, Pedro M.: “La configuración poética de la versión vulgata de *Don Bueso*”. Sevilla, 2001.

Hay una cancioncita popular antigua, que se nos ha conservado en varios textos y cancioneros de los siglos áureos, que dice:

En los olivares
de junto a Osuna
púsoseme el sol,
salióme la luna.

Púsoseme el sol,
salióme la luna:
más me valiera, madre,
ver la noche oscura.²

(Frenk, NC, 1073-1074)

Bueno, la cosa parece bien clara. Al menos, al principio. A una joven doncella cuando pasaba por el olivar, en los campos que cercan Osuna, se le vino la noche encima: el sol se ocultó y salió la luna. ¿Eso es todo? Para una primera lectura, sin salirse del nivel denotativo, parece que sí, y sería suficiente. Muchos lectores u oyentes, en definitiva receptores de la canción, con esta interpretación literal se darían por satisfechos. Pero para una lectura más profunda, que nos lleve al nivel connotativo, la cosa resulta demasiado simple.³

Antes de continuar con este poemita, el primero que traigo en esta exposición que nos habla de los olivares, debo hacer una precisión sobre algo que es fundamental, y que voy a resumir brevemente, pues se trata – como digo – de dar solo una lección dentro de un curso, de modo que el resumen será lo más escueto posible.

Las canciones populares son, fundamentalmente, las cantadas por las clases bajas rurales (campesinos, pastores, algunos artesanos) y también por la gente de la mar. Y esto desde la Edad Media hasta hoy, pasando por los Siglos de Oro, que fue una época de esplendor cancioneril.

¿Cuáles son sus elementos y rasgos determinantes que singularizan estas canciones líricas populares de las escritas por autores conocidos, por los hombres de letras? Estos rasgos, vaya por delante, poco tienen que ver con la poesía llamada (con mis reparos) “culta”, surgieron ya en el pasado en una cultura diferente de la “oficial”. A lo que voy, ¿cuáles son estos rasgos diferenciadores?

² Tomo los textos antiguos de Frenk, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México. 2003. Citaré: Frenk, NC seguido del núm. de la canción.

³ Sigo el comentario que de esta canción antigua hace M. Frenk: “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica*. México. 2006, pp. 332-336.

En lo que se refiere a su configuración, son composiciones muy cortas. Apenas cuatro versos. Una cuarteta, una seguidilla, sobre todo (pues son las dos estrofas preferidas, con mucho, en el cancionero popular), y también, pero con mucha menor frecuencia, una quintilla, cuando no un simple pareado o dístico, bastan como soporte métrico para la configuración de estas canciones. Son textos de estructura abierta. Quiero decir, pueden cambiar en cada actualización. Cada transmisor, cada cantor, es, o puede ser, un recreador de la piecécita lírica, de aquí que como texto tradicional viva en variantes. Y además, estos textos no están saturados semánticamente. Esto es: significan más, mucho más de lo que “aparentan”. Dicen lo que dicen, y mucho más de lo que a simple vista dicen.

Y, por último, y esto es determinante y altamente esclarecedor para entender esta clase de canción: se valen, para este enriquecimiento semántico, del simbolismo. Es un conjunto de símbolos arcaicos a través de los cuales los elementos de la naturaleza, las plantas y los animales se identifican con la vida sexual humana, en definitiva con la recreación, con la continuidad de la vida a través de las relaciones amorosas. Naturalmente esto se daba en la Península Ibérica como en toda Europa, y este simbolismo es válido para el pasado y, aunque en menor grado, también para los tiempos modernos, en los que desde luego la poesía popular ha perdido gran parte de su potencialidad simbólica.

La brevedad de estos textos obliga a que cada palabra sea esencial para la significación de la copla y justifica la naturaleza simbólica que se adensa en cada una de ellas, como ocurre en las canciones de la tradición antigua, no solo hispanas sino de todos los pueblos europeos. Pero también, como digo, en las canciones modernas. Este es el caso de un cantarcito —es uno de los que, a mi entender, mejor reflejan y de modo más convincente su naturaleza de *lyra mínima* en la tradición moderna—, que se denomina *responder* y acompaña a algunos romances en tierras canarias:

Al pie del verde romero
de flores llené un pañuelo!⁴

Este texto es un ejemplo magnífico de cómo una cancioncita popular, en su más mínima expresión (un dístico octosilábico con rima asonante), es capaz de levantar un mundo de sugerencias líricas que plasma la plenitud amorosa solo echando mano de los valores simbólicos de los términos y motivos concentrados en tan reducida estrofitita: el encuentro de los amigos a la sombra de árboles, arbustos o ramas, lugar idóneo, de siempre, para la

⁴ Tomo el texto de Catalán, Diego: *La flor de la marañuela*. Madrid. 1969, I, p. 35, nota 104.

unión amorosa; la plenitud del verde romero –planta que entre otras significaciones representa la perdurabilidad de los amores– se comunica a los amantes; el sentido erótico del pañuelo (sustituto moderno de la camisa tradicional), y las flores de amor (la virginidad de la doncella) que ha conseguido el amante y se evidencian en el pañuelo. Todo un microcosmos cargado de resonancias eróticas como solo la canción lírica popular, *hymna minima oral*, puede lograr en tan condensada cifra.

Sabemos que en las canciones populares, la naturaleza no es mero elemento paisajístico, simple encuadre de historias y anécdotas. En las canciones populares europeas –escribe mi maestra Margit Frenk– casi no hay aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. En efecto, siempre que se mencione, por ejemplo, una fuente, un río, un arroyo, la orilla del mar, sus aguas estarán asociadas a la vida erótica y la fecundidad humanas. De la misma manera, árboles, hierbas, flores, frutos, aves y otros animales, podemos estar seguros que funcionan también como símbolos relacionados con la vida erótica. Y lo mismo ocurre con otros elementos de la naturaleza y con acciones humanas en contacto con ella, como coger flores, lavar camisas o pañuelos, encontrarse bajo un árbol... y, naturalmente, los cuerpos celestes más cercanos: la luna y el sol.⁵

Volvamos a nuestros olivos, de la mano de la profesora Frenk, como queda dicho: la luna simboliza, en el orden mítico, el principio femenino y los ritmos biológicos de la mujer; marca el paso del tiempo, y bajo su influencia se producen las lluvias, propicia la fertilidad de los campos y de la mujer. La luna es el astro de las mujeres, de las jóvenes casaderas: un astro matrimonial. Una cancioncita hispana de la tradición antigua dice así:

Salga la luna, el caballero,
salga la luna, y vámonos luego.

Caballero aventurero,
salga la luna por entero,
salga la luna, y vámonos luego.

(Frenk, *NC*, 459)

De este modo empezamos a vislumbrar otra significación más profunda, marcadamente erótica, de la primera copla de la cancioncita hispana, que queda ya definitivamente perfilada con la segunda copla de cierre. Ahora sabemos por qué la doncella se lamenta a la madre de la situación tan comprometida en que se ha visto en el olivar de junto a Osuna.

⁵ Cf. Frenk, “Símbolos naturales”, cit., p. 331.

Púsoseme el sol,
salióme la luna:
más me valiera, madre,
ver la noche oscura.

De todas maneras, no será esta la única muchacha que sale al atardecer a pasear sola –de momento, claro– por los olivares. Ni entonces, en el pasado, ni en los tiempos que corren, según una copla granadina, que es una correspondencia moderna de la antigua y preciosa canción que todos recordamos, “De los álamos vengo, madre, / de ver cómo los menea el aire”. Dice así:

A los olivares voy por la tarde
a ver cómo menea la hoja el aire.

Y no se nos oculta lo que puede pasar allí, pues ya se sabe el papel varonil que hace en la poesía el aire, “hombión” le llamaba Lorca por su sentido fálico incuestionable. El aire menea las hojas, lo mismo que persigue a las muchachas lorquianas.

Así se sinceraba otra muchacha con su madre a la que da cuenta de sus amores bajo el olivo:

So la rama, ninha,
so la oliva.
Levantéme, madre,
manhánicas frías,
fuy colher las rosas,
las rosas colhía,
so la oliva.

(Frenk, *NC*, 314 bis)

Sin olvidar, pues, que este inicio de canción es una fórmula para indicar un espacio topificado, lo cierto es que, aunque no sea muy frecuente que la naturaleza se asome a las canciones populares, “debajo de los árboles”, como la orilla del agua, es lugar preferente para el encuentro amoroso, la unión de los amantes. “A la sombra de los árboles” ha llegado a ser uno de los espacios más buscados por los enamorados, y algo del valor simbólico que tienen las imágenes tomadas de la naturaleza en la lírica popular del pasado queda en el subconsciente colectivo, por muy desgastados que los símbolos estén en la tradición moderna y aunque se trate, como en este caso, de un cliché de comienzo.

Conviene atender a otras cuestiones que, a mi parecer, podrán iluminar algo más lo que estamos tratando. La canción popular, en numerosos

textos, desarrolla de mil maneras un viejo motivo que forma parte del gran tópico del *locus amoenus*: el amante espera debajo de las ramas a la amada.

En un tiempo determinado –la primavera– y en un espacio concreto –el huerto/jardín, la orilla del río, el pie de una fuente o manantial, etc.–, se produce el encuentro de los enamorados en la literatura medieval desde años muy tempranos, y eso por no salirnos de los testimonios en lenguas romances y para no remontarnos al mundo clásico. Y este encuentro –no se puede olvidar que el encuentro de los amantes es el eje temático fundamental en torno al que giran todos los demás temas en la canción lírica popular– se da, de modo preferente, a la orilla del agua, junto a la fuente, pero también a la sombra de un árbol. Escribía Curtius: “El *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el sople de la brisa”.⁶

Los testimonios europeos son muy tempranos. Desde los siglos XI y XII, en plena Edad Media, los elementos de la naturaleza, tan presentes en la vida del hombre de la época, se incorporan a la literatura con sus valores connotativos. La naturaleza logra tener una consideración trascendental, entre otras cosas porque la Iglesia, en las predicaciones y en los comentarios de los textos sagrados, echa mano, una y otra vez, del *spectaculum naturae* siguiendo, sobre todo, la doctrina de San Pablo, que escribía en una de las epístolas a los Romanos: “Desde la creación del mundo, lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, son conocidos mediante las criaturas”. De manera que la Naturaleza fue encontrando su sitio y sus valores simbólicos y alegóricos en la poesía del Medievo, desde los primeros tiempos.

Está claro que encontrarse “debajo de las ramas” es un tópico tradicional muy extendido por todo el occidente europeo; en no pocas composiciones medievales se habla de un encuentro amoroso en un *locus amoenus*, presidido por un árbol frondoso.

En la cultura medieval, como en general en la tradición antigua, el simbolismo de los árboles estaba muy vivo y era especialmente elocuente. Cada región tenía sus árboles sagrados: el roble corresponde al mundo anglosajón, el tilo es el árbol preferido por los germánicos, el avellano por los franceses, la “avelaneira” y el “pinho” extienden sus dominios por la zona gallego-portuguesa, el olivo es español. En primavera, en tiempos

⁶ Curtius, Ernest R.: *Literatura europea y Edad Media latina*. México. 1955, p. 280. Para todo esto véase Piñero Ramírez, Pedro M: “Lorca y la canción popular”, en “*La niña y el mar*”. Madrid. 2010, pp. 605-615.

lejanos que se alargaron hasta el Medievo y hasta épocas más modernas, las mujeres se reunían bajo estos árboles sagrados para bailar danzas eróticas que constituían invitaciones dirigidas a los jóvenes para realizar juegos amorosos. Y claro, estos bailes traían –y traen– con frecuencia consecuencias no deseadas y a veces irreparables, como descubre una madre cuando ve que su hija vuelve con la ropa destrozada, según una cantiga gallego-portuguesa: “Fosyes, filha, eno baylar / e rompestes i o brial”.⁷

El olivo es el árbol del amor por excelencia en la poesía hispana, sobre todo en la vieja lírica popular. Escribe Margit Frenk que “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”.⁸ Una canción muy extendida por la Baja Andalucía dice así:

La aceituna en el olivo
ni es aceite ni alperchín;
la moza que quiere a dos
no puede tener buen fin.

La canción popular ofrece, a lo largo del cancionero peninsular hispánico, muchos ejemplos de esta identificación de la mujer con la aceituna. esta es una muestra muy difundida en numerosas variantes por toda la zona meridional:

La aceituna en el olivo
si no la cogen se pasa;
eso te pasará a ti,
morena, si no te casas.

Desde luego, de lo que no cabe duda alguna es que el olivar es un *locus amoenus* de primera magnitud. Antes, en el pasado, y ahora en los repertorios modernos. Sólo un ejemplo que tomo del precioso y rico cancionero flamenco:

Caminito ‘Grazalema,
en medio del olivar,
hay una fuente que mana
agua de amor natural.’⁹

⁷ “Estuviste, hija, en el baile / y rompisteis el brial” [‘vestido lujoso de seda de las mujeres’].

⁸ “Símbolos naturales” cit., p. 334.

⁹ Cito todas las canciones flamencas (salvo que indique otra fuente) por Fernández Bañuls, J. Alberto, y Pérez Orozco, José M.: *Poesía flamenca*. Sevilla. 2003. Véase el índice de primeros versos de esta obra.

Al olivar se suma en esta bella canción el motivo –por cierto de excelente acogida en la lírica flamenca– de la fuente de amor, aumentando la fuerza simbólico-amorosa de sus versos. Olivar y fuente forman un simbolismo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad. No es nada extraño, pues, que los amantes que se han encontrado gozosamente al amparo de los olivos, suspiren por una nueva cita:

Ojos que te vieron ir
por aquellos olivares,
¿cuándo te verán venir
para alivio de mis males?

El olivo en la cultura europea occidental y mediterránea poseía un rico repertorio de significaciones simbólicas. Su valor emblemático es, en efecto, vario: en Grecia, dedicado a Atenea, simboliza la castidad; en Roma, consagrado a Júpiter y Minerva, representa la sabiduría, mientras que en el Cristianismo pasa a ser emblema de la paz y, en muchos textos medievales, también de la abstinencia; pero asimismo, en las letras del Medievo (por toda Europa, no sólo por la meridional) “es un símbolo del oro y del amor”.¹⁰

En todas las culturas mediterráneas, especialmente, el olivo está considerado como árbol noble relacionado con lo divino; en el *Antiguo Testamento* los hijos de padre fecundo se comparan a los nuevos brotes de olivo, y las mujeres griegas que querían engendrar hijos con un porvenir glorioso relacionado con los dioses se acostaban a la sombra de este árbol. El carácter sagrado del olivo, procedente de la Antigüedad, le da preferencia sobre otros árboles en muchas obras medievales occidentales; así es el único que se alimenta de las aguas de “la fuente de la vida” en cuyo entorno crece engrandecido cobijando con su sombra a todos, según leemos en el *Roman de la Rose*.¹¹

Al pie de un olivo, debajo de sus ramas, una muchacha, en el desamparo de su tremenda soledad, desahoga su dolor y llora a gritos estremecedores la muerte del amigo, en una de las canciones más sobrecogedoras de la tradición antigua; en los versos del poemita el árbol halla total justificación.¹²

¹⁰ Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelon. 1988, s. v. *olivo*.

¹¹ Versión de Guillaume de Lorris/Jean de Meun, ed. de Juan Victorio, Madrid. 1987, vv. 20493-20524.

¹² Me refiero a la versión conservada por Esteban Daza en su *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*, fechado en 1576.

Gritos dava la morenita
so el olibar,
que las ramas haze temblar.

La niña cuerpo garrido
llorava su muerto amigo
so el olibar,
que las ramas haze temblar.
(Frenk, *NC*, 499 A)

Debe tenerse en cuenta que es la glosa que recoge Esteban Daza la que da la noticia de la muerte del amigo de la muchacha; una glosa que se hace de la cancioncita base donde lo único que se dice es que ella da, bajo el olivar, unos gritos pavorosos. Cabe, pues, preguntarse: ¿son gritos de amor?, ¿son gritos de la joven que ha perdido la doncellez bajo los olivos? Bien pudiera ser. Desde luego, no sería la primera moza que grita por estas razones; recuérdense los gritos de la garza malherida de la preciosa canción que recrea Gil Vicente:

Mal ferida va la garça
enamorada;
sola va y gritos dava.

A orillas de un río
la garça tenía nido;
balletero la ha herido
en el alma.
Sola va y gritos dava.
(Frenk, *NC*, 512 C)

O los gritos que da esta pavorreal –transposición poética de la mujer, como la garza y tantas otras aves bellas e indefensas–. En este caso, porque el pavorreal es un inexperto y no interpreta estas voces o llamadas de amor:

Boces dava la pava,
i en aquel monte;
el pavón era nuevo
i no la rresponde.
(Frenk, *NC*, 505)

De manera que las canciones antiguas –las modernas también, pero menos– están llenas de doncellas que rompen el silencio de los campos, de los montes, de los olivares, con sus gritos. Y son gritos de amor, a buen seguro:

Voces dan en aquella sierra:
una virgen es que cazan en ella.
(Frenk, NC, 983)

¿Qué cazan en la sierra o que cazan en ella, en la doncella? En “los montes de oliva” del romance de *Don Bueso*, la muchacha llora y suspira recordando la caza de los muchachos. Otro ejemplo:

Vozes dan en aquella sierra:
leñadores son que hazen leña.
(Frenk, NC, 982)

Quiero ver un eco de la canción antigua antes citada “Gritos dava la morenita / so el olibar” en una coplita del cancionero flamenco actual:

En mitad del olivar
le daba gritos al cielo
y el cielo sin contestar.

Lo curioso es que el olivo, a pesar de ser una especie tan propia de la flora de la ribera mediterránea, estaba también considerado entre los árboles de amor europeos más allá de las regiones meridionales, a buen seguro, como apuntó el gran romanista Ernst R. Curtius, por motivos retóricos. Cito: “Los olivos son frecuentísimos en la literatura medieval del Norte; aparecen en la poesía amorosa latina de los siglos XII y XIII, y también, en gran número, en la épica francesa. ¿De dónde proceden? Simplemente de los ejercicios retóricos de la tardía Antigüedad que los escolares hacían en las aulas de los Estudios”.¹³

Creo que este que les voy a poner es un excelente testimonio de lo que estoy diciendo. Me refiero nada menos que a la emblemática novela de amor de la literatura del Medievo, *Tristán e Isolda*. En la septentrional Cornualles, tan alejada del Mare Nostrum, Tristán, asediado ya por la vigilancia de su tío el rey Marke, se cita con Isolda siguiendo los consejos de su doncella Brangaene: “Aguardad a la sombra del olivo y prestad atención”. Pues en el jardín real “había un olivo de tamaño considerable que se erguía cerca del manantial, de ramas suficientemente bajas y no obstante de una buena anchura”. Y cuenta la historia que “así fue que él e Isolda, su señora, se encontraron junto al manantial a la sombra del árbol, confiados y aprovechando una buena ocasión por lo menos ocho veces en el plazo de ocho días, y ello sin que nadie se diera cuenta ni hubiera ojo que lo viera”.¹⁴

¹³ *Literatura europea y Edad Media latina*, cit., I, p. 264.

¹⁴ Sigo la versión trad. al español de Strassburg, Gottfried von: *Tristán e Isolda*. Madrid. 1982, pp. 280-282.

No es nada extraño que también abunden las muestras de canciones de la tradición moderna en las que se repite la imagen del amante a la sombra del olivo, como en muchos textos de la tradición antigua hispana. Esta canción acompaña a una danza de San Leonardo en la comarca de Los Cameros sorianos:

Al verde, al verde,
al verde retamar,
pulidito andar.
Mi amante duerme
a la sombra de aquel olivar,
pulidito andar.

El repertorio andaluz flamenco, con tantas cancioncitas que sitúan los encuentros de los enamorados en los olivares –el paisaje andaluz, en determinadas zonas, es un mar de olivos sin fin– puede acreditar de sobra que los amantes aquí –por razones naturales, sin duda, pero también por razones retóricas– se citan y se ven bajo la cobertura de los olivos:

Veredilla de los Alcores,
debajo de un olivito
le salieron los colores.

Como digo, en este corpus flamenco el olivar es lugar preferido para la intimidad, sea la amorosa, como en el caso de este muchacho que invita a su novia:

Vente conmigo
a la retama
de los olivos.

O para la soledad que busca el enamorado desechado, que rumia sus pesares bajo un olivo:

Debajo de este olivito
me veo llorando,
sí no me quieres, compañera mía,
moriré rabiando.

Ni qué decir tiene que estos enamorados desventurados prefieren el cobijo de los olivos. De entre las muchas canciones que nos dejó don Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”, quiero recordar esta, en la que el olivo se asocia a la pena del amante:

A un olivarito
me fui yo a llorar:
Olivarito más desgraciadito
no lo hay, ni lo habrá.¹⁵

Como he dicho, Margit Frenk –desde hace ya años– ha venido insistiendo en que las imágenes tomadas de la naturaleza y la mención que en estas cancioncitas se hace de ella (naturaleza animal, vegetal y mineral) suelen estar asociadas a la vida erótica del hombre. El asunto está en que la adecuación, a veces perfecta, entre el plano real y el plano evocado, conduce erróneamente a los receptores –e incluso a algunos críticos– a pensar que la lírica popular es una lírica realista. No es así: al plano denotativo se le suma el connotativo, y esto de manera nada forzada. Stephen Reckert aclara de modo meridiano las cosas:

“Una singular ventaja expresiva del simbolismo es la libertad con que se resbala casi imperceptiblemente del plano del significado simbólico al del significado literal y de nuevo al del simbólico, balanceándose a veces a medio camino entre los dos. Ocurre esto particularmente cuando el símbolo toma la forma de simple situación, en la que un hecho concreto, un lugar o un objeto material adquiere un significado simbólico a través de connotaciones y asociaciones fortuitas inherentes a ciertas palabras o que, andando el tiempo, se han acumulado en torno a ellas en una determinada cultura o tradición literaria, sin que su significado primario deje por ello de ser el obvio y puramente literal”.¹⁶

Las canciones del olivar son incontables. Los repertorios andaluces dan fe de ello, y como todavía en la recogida de la aceituna, por tratarse aún de una faena anual que se hace en algunos lugares a la vieja usanza, se oyen estas canciones porque el hombre y la mujer cantan estos repertorios cuando trabajan en cuadrillas. Y hay canciones de todo tipo y tema. Muchas veces, los olivos son referentes para la juventud enamorada que se siente en plenitud como el verdor inmarchitable de estos árboles, y por ello los mozos de Encinasola (Huelva) cantan en la Danza del pandero:

¹⁵ Machado y Álvarez, Antonio, “Demófilo”: «Introducción al estudio de las canciones populares», en *Obras Completas*. Sevilla. 2006, pp. 38 y 87.

¹⁶ Reckert, Stephen: *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid. 2001, pp. 137-138.

Por ti estoy como el olivo,
que en todo tiempo verdece.
Por tu amor estoy cautivo.
Por ti mi ternura crece.
Por ti muero, por ti vivo.

La canción popular moderna es, en general, muy sentenciosa, y el olivo ofrece innumerables coplas de esta índole. Por ejemplo:

Dicen que el olivito
es mala leña;
bien haya aquella casa
que olivo quema.

Todo el mundo sabe que el olivar es lugar de encuentros amorosos, que a veces se deben a mero tráfico erótico, quizá por eso una muchachita del siglo XIX, según nos informó *Demófilo* en sus *Cantes flamencos*, se presenta de esta manera:

Mira que no soy de aquellas
que van por los olivares
con el pañuelo en la mano
llamando a los militares.

Espero que haya quedado claro que en el subconsciente colectivo de los hombres del pasado, como de los hombres del mundo moderno, está muy bien arraigada la identificación del amor con el mundo vegetal, del que en esta lección hemos destacado el olivo, manifestada a través del simbolismo erótico de largo alcance. No se olviden de que la primavera hace florecer los amores a la par de las plantas. Una cancioncita más, de las antiguas, por si alguien tuviera dudas todavía de lo que he dicho:

Ya florecen los árboles, Juan,
mala seré de guardar.
(Frenk, *NC*, 460)

Bibliografía

- Catalán, Diego: *La flor de la marañuela. Romancero de las Islas Canarias*. 2 vols. Madrid. Seminario Menéndez Pidal-Gredos. 1969.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelon. Editorial Herder. 1988 (2ª ed.).
- Curtius, Ernest Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*, ed. y trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. 2 vols. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 1955.
- Fernández Bañuls, Juan Alberto, y Pérez Orozco, José María: *Poesía flamenca. Lírica en andaluz*; Sevilla. Signatura Ediciones. 2004.
- Frenk, Margit: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica. 2003.
- “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México. Fondo de Cultura Económica. 2006, pp. 329-352.
- Lorris, Guilaume de / Jean de Meun, *Roman de la Rose*, ed. y trad. Juan Victorio, Madrid. Cátedra. 1987.
- Machado y Álvarez, Antonio, “Demófilo”: *Obras Completas*, ed. Enrique Baltanás. 3 vols. Sevilla. Diputación de Sevilla-Fundación Machado. 2006.
- Piñero Ramírez, Pedro M.: “La configuración poética de la versión vulgata de *Don Bueso*”, en R. Reyes Cano, M. de los Reyes Peña y K. Wagner (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*. Sevilla. Universidad de Sevilla. 2001, pp. 109-132.
- “Lorca y la canción popular. *Las tres hojas: de la tradición al surrealismo*”, en “*La niña y el mar*”. *Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*. Madrid. Iberoamericana/Vervuert-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Fundación Machado. 2010, pp. 583-634.
- Reckert, Stephen: *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid. Gredos. 2001.
- Strassburg, Gottfried von: *Tristán e Isolda*. ed. y trad. Bernd Dietz. Madrid. Editora Nacional. 1982.