Revista de Filología Española, vol. XLII, nº 1/4 (1958-59)

PATOLOGIA Y TERAPEUTICA RAPSODICAS

COMO UNA CANCION SE CONVIERTE EN ROMANCE

A don Ramón Menéndez Pidal, en su 90 aniversario (13. III. 1959.)

I. LINGÜÍSTICA Y POESÍA TRADICIONAL

Antes de entrar en el tema de este ensayo, voy a justificar un título que acaso parezca novedoso. Nada más lejos de mi ánimo que la fácil sorpresa o la ingeniosodad verbal. Por eso invoco antecesores egregios o técnicas muy depuradas que, además de serme valedores, justificarán —desde otros campos— los métodos que ahora emprendo por la floresta de la poesía tradicional.

Hace ya medio siglo un lingüista suizo, Jules Gilliéron, marcó su impronta genial en los estudios dialectales. Entonces produjo sorpresa y extrañeza su manera de trabajar, y sobre todo, el tono polémico con que se presentaban sus estudios. Todo allí era nuevo: el desdén por las fuentes escritas, el desprecio por la tradición fonética, la terminología dramática que usaba. Porque para Gilliéron las palabras eran seres vivos, con la acuciante necesidad de sobrevivir y con la inalienable congoja de mantener intacta —contra todo y contra todos— su propia presencia. Como seres vivos, las palabras tenían padecimientos, enfermedades, y tales estados «patológicos» debían superarse si es que la palabra no quería morir. Entonces, el lenguaje corría solícito en ayuda del miembro enfermo: los procedimientos «terapéuticos» variaban con la dolencia y, como en la vida misma, la medicación podía ser impotente. Entonces la palabra moría por desgaste, por insuficiencia física o porque otros seres la llevaban a la muerte.

Necesitaba esta advertencia inicial para justificarme ante una posible extrañeza. No se olvide la fundamental unidad del espíritu del hombre y que a problemas semejantes tratará de dar soluciones parecidas.

Recuérdese que poco después del nacimiento de la *geografía lingüística* surgió el concepto de *geografía folklórica*. Del mismo modo que el conocimiento geográfico de la lengua permitió conocer su estratigrafía

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

y, gracias a ésta, el origen de una palabra, sus focos de irradiación, su transmisión en ondas, la geografía folklórica, aplicada por los finlandeses Ohrt y Krohn y por el español Menéndez Pidal, ha permitido conocer el origen de una balada, su propagación y el grado de su vitalidad.

Del mismo modo que el método geográfico es válido en las dos especulaciones de tipo tradicional, es lícito recurrir a los métodos lingüísticos para alumbrar la senda, hasta ahora en penumbra, del cancionero oral. En efecto, cuando una palabra tiene una débil estructura fonética, esto es, se confunde fácilmente con otros términos dispares (caso del francés *ef, é* 'abeja' o del andaluz *má* 'mal'), por carecer de expresividad fónica, la lengua debe aplicar su «terapéutica» para salvar los miembros poco consistentes (francés *abeille, mouche à miel,* andaluz *malamente)* [1]. Es decir, una taumatúrgica ortopedia ha dotado de medios naturales a estos miembros mutilados y les permite —tal es el milagro— vida nueva, sin el recuerdo o la cicatriz de la vieja dolencia. Voy a aplicar estos conceptos a la poesía tradicional.

Es un hecho sabido que, igual que el romancero, «los más breves villancicos o coplas populares se elaboran y refunden en variantes tradicionales» [2]. Ahora bien, hay una necesaria disyuntiva entre un romance y una cancioncilla según vamos a ver. Es archisabido que los romances suelen eliminar en su transmisión alguno o alguno de sus elementos. Unas veces, la versión abreviada logra modelos de perenne belleza, como en el caso del *Conde Arnaldos* [3]; otras veces, la versión reducida produce poemas con elementos caóticos a los que hay que reordenar, como en el caso de *Las hermanas reina y cautiva* [4]; acaso, y cito un ejemplo gestado y transmitido desde Cataluña, los elementos inconexos inducen en época tardía a creaciones totalmente alejadas del espíritu primitivo, como en *La misa de amor* [5].

Estas tres soluciones presentan claros motivos de patología rapsódica: en el primer caso, la memoria falaz no logra vulnerar gravemente el sentido

---

[1] Cfr. J. GILLIÉRON, *Thaumaturgie Linguistique.* Paris, 1923, pp. 12-16, *passim.*

[2] R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y poesía tradicional,* apud *El Romancero.* Madrid, s. a., p. 52.

[3] Vid. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española,* op. cit. n. anterior, pp. 18 y ss.

[4] Vid. P. BÉNICHOU, *Romances judeo-españoles de Marruecos, RFH,* VI, 1944, pp. 116-121, y M. ALVAR, *Cinco romances de asunto novelesco, Est. Románics,* III, 1951-1952, pp. 58-66 y 78-80.

[5] Vid. MARIA ROSA LIDA, *El romance de la misa de amor, RFH,* III, 1941, pp. 24-48.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

poético del romance, antes bien lo enriquece a costa de la lógica *(Conde Arnaldos)*. Los resultados de la patología no tienen, pues, proyección ulterior.

El segundo caso que aduzco ya plantea otras cuestiones (dejo aparte la sustancia lírica de los poemas): el texto francés de *Flores y Blancaflor* tiene 3039 versos que en el romance español no suelen ser más de 70; no es necesario que indique cómo nos encontramos ante una sistemática eliminación de episodios, que lleva, fatalmente, a una disolución del argumento. El texto expañol queda reducido a unos cuantos accidentes inconexos que la transmisión oral trata de ligar lo mejor que puede y entonces, al dotar de lógica a tanto retazo suelto, surge un poema que nada tiene que ver con la fuente de que procede, aunque ésta, la fuente, brote en unos cuantos ojos de luz, como oculto Guadiana. El resultado de la terapéutica ha sido semejante al fruto que se obtiene en lingüística cuando actúa la llamada etimología popular.

Por último, el desgaste de un romance puede ser tal que apenas quede de él otra cosa que un sutil polvillo, algo así como esas voces que el comercio lingüístico de cada día ha desgastado hasta convertirlas en corpúsculos casi imperceptibles, y desde luego, poco afines con su origen (¡cuán grande no ha sido la erosión del latín *seniore* para reducirse al español *so!)*. Entonces, esas moléculas de lirismo brillante o de deslumbradora claridad son capaces de retener la atención de un poeta ignorado que como cuidadoso batihoja las va aprovechando en nobles menesteres, siquiera sean distintos de aquél para el que fueron creadas. Así ha ocurrido en *La misa de amor* donde ni los motivos de los afeites de la dama, ni el de la misa turbada por los encantos de la bella Isabel son otra cosa que aditamentos de una versión enriquecida. No puedo olvidar los casos de terapéutica lingüística paralelos al hecho folklórico: el LAUDANUM convertido en *l'eau d'anon, piñolou* que nada tiene que ver con el *loup* 'lobo' y mucho menos con *renard (peigne de renard,* en algunos puntos de Francia) o el ALBU SPINU hecho nada menos que *épine de la Vierge* a través de *noblepin*[1]. En los tres casos aducidos, creaciones de la brillante imaginación popular, cuyo motivo —como en el romance español— no fué otra cosa que una chispita que acertó a producir la inducción.

* * *

Necesitaba establecer este paralelismo, tan evidente, para poder entrar en un campo más complejo. Hemos visto en tres ejemplos muy claros

[1] Estos ejemplos proceden de J. VENDRYES, *El lenguaje*. Barcelona, 1943, p. 242, y de K. JABERG, *Die Sprachgeographie*. Aarau, 1905, pp. 24-27.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

que la transmisión oral de los romances mutila con harta frecuencia la primitiva estructura de los poemas y que es necesario reordenar los elementos supervivientes. No de otro modo ocurre con la cancioncilla lírica. Pero en ella, la misma emoción de su brevedad, el palpitante balbuceo del cantar o la truncada transmisión de la letra sometida al aire de una melodía, impiden, por lo común, reelaborar los temas que sobreviven. Nos queda entonces sólo el temblor emocionado de versos inolvidables, aislados de todo asidero:

Ardé, corazón, ardé
que no os puedo yo valer [1].

Del amor vengo yo presa,
presa del amor [2].

Todas cantan en la boda
y la novia llora [3].

Dém acordarme quien fuí
la memoria me lastima [4].

Tal es la diferencia que antes apuntaba entre el romance y la canción: el primero, dotado de estructura más compleja, se reelabora en cada repetición; la segunda se deshace, pierde toda estructura rigurosa y nos deja finísimas arenas de su oro.

Alguna vez, sin embargo, la canción, como el romance, como cada fragmento de que consta un romance, goza una vida total y cuando ésta manifiesta síntomas de agotamiento puede asirse a temas próximos o distantes y salvarse así de la extinción. Vamos a ver un ejemplo concreto en el que la sencilla temática de una canción da lugar a un complicado proceso. Pero antes quiero recordar —simple referencia— que algún poema de autor culto fué adaptado por el pueblo a la estructura de sus coplas. El estribillo de una canción de don Antonio de Mendoza dice:

No corras, arroyo, ufano,
que no es tu caudal eterno,
que si te lo dió el invierno
te lo quitará el verano.

---

[1] Cito según D. ALONSO y J. M. BLECUA, *Antología de la poesía española. (Poesía de tipo tradicional.)* Madrid, 1956, núm. 86, p. 85.

[2] Ib., núm. 184, p. 185.

[3] Según DANIEL DEVOTO, *Cancionero llamado flor de la rosa.* Buenos Aires, 1950, núm. 27, p. 43.

[4] Ib., núm. 2, p. 18.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Pues bien, el estribillo —perdida su estructura de cuarteta— pervive en esta copla:

Arroyo no corras más,
mid que no has de ser eterno,
que t'ha de *quitá er* verano
lo que t'ha *daito* el *ivierno* [1].

Me interesa insistir en el hecho: un poemita adaptado por simplificación métrica a la rima romancesca de la copla. Me interesaba el hecho porque nos va a servir de trampolín para saltar a campos muy lejanos.

2. El problema de un epitalamio sefardí

Estudiando los cantos de boda sefardíes, noté, no sin extrañeza, la disparidad total que hay entre la tradición oriental y la marroquí. Sólo un texto vive en todas las comunidades, pero con una diversidad de manifestaciones que bien merece la pena que nos detengamos en él. Su transmisión nos va a permitir aplicar con rigor y claridad los conceptos de «terapéutica» y «patología» rapsódicas que en líneas anteriores he expuespuesto.

En 1896, Danon [2] copió de un manuscrito judeo-español de Oriente, fechado en 1641, el estribillo *Adobar, adobar, caldero adobar.* Desgraciadamente el texto nos quedó desconocido. Sin embargo, en 1944, Paul Bénichou publicaba cuatro versos de un «canto de bodas que enumeraba las bellezas de la novia» [3]. Tampoco ahora llegamos a conocer otra cosa que cuatro versos. Sin embargo, dos de ellos son, con ligeras variantes, el estribillo descubierto por Danon:

Ai por las arenitas y por el arenar,
Ai por cayes del novio me haris andar.
Adobar, adobar, adobar,
Calderita de mi amiga y a mi caldera adobar.

Los informes de Bénichou en este momento nos son especialmente valiosos por cuanto nos informan de que el poema «enumera las bellezas

---

[1] Menéndez Pidal, art. cit. n. 1, p. 51.

[2] *REJ*, 1896, p. 104.

[3] *RFH*, VI, p. 355. La canción falta en el libro de Moshe Attias, *Romancero sefardí. Romanzas y cantares populares en judeo-español.* Jerusalem, 1956 (el libro está en hebreo).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

de la novia». En la literatura sefardí son conocidos *piyutim* en los que el novio va narrando las gracias de la joven desposada; recuérdese el oriental *¿Cuálo alabaré en primero?* [1] o el marroquí *¡Qué lindo pelo tienes tú, Rahel!* [2] Quedan, sin embargo, por filiar los poemas que tan parcamente nos han presentado Danon y Bénichou. La clave vamos a encontrarla en Marruecos. Efectivamente, en Alcazarquivir [3] se canta este mismo estribillo con un poema miscelánco cuyo núcleo principal está formado por la descripción de las prendas de la novia. Esto nos pone en camino de una posible identificación. Ahora bien, prescindiendo del estribillo, el resto del poema de Alcázar coincide con otros textos conocidos, sea en su primitiva forma de canción, sea en otra posterior de romance.

Benoliel publico [4] un bello poema en 18 estrofas «en que la «nuestra novia», provocando con ingenuas preguntas el encarecimiento de todas sus prendas, va sucesivamente lamentando la próxima pérdida de ellas, y, más que todo, la su libertad de niña». A sus preguntas, el coro responde, y a cada nueva cuestión repite todas las anteriores respuestas en orden inverso; al fin, se reitera siempre el estribillo de *¡Pase la novia con el novio!* Para tener cabal idea de la naturaleza del poema, me voy a permitir reproducir una de sus estrofas, la 2ª:

Dice la nuestra novia:
—¿Cómo se llama la cara?
—No es cara que ella se llama,
sino rosa del rosal.
—¡Ay, mi rosa del rosal!
¡Ay, mi seda de labrar!
¡Ay, mis campos espaciosos!
—¡Pase la novia con el novio! [5]

---

[1] MOSHE ATTIAS, *op. cit.*, nota precedente, p. 203.

[2] Lo publico en mis *Cantos de boda judeo-españoles*.

[3] El texto figura en la tesis doctoral (inédita) de J. MARTÍNEZ RUIZ, *Lengua y literatura de los sefarditas de Alcazarquivir*.

[4] *BRAE*, XIV, 1927, pp. 369-371.

[5] En el fragmento anterior, el verso seis corresponde al elogio de la estrofa precedente; el siete se repite siempre y el ocho es el estribillo. El poema tiene la estructura que sigue:

el verso 1 aparece en todas las estrofas.

el 2 aparece a lo largo de las dieciocho preguntas, variando tan sólo el objeto: cabello, cara, frente, cejas, etc., etc. Su forma universal es la de: *¿Cómo se llama el (la)...?*

el 3, como el verso 2, sólo se modifica en cuanto al objeto preguntado.

el verso 4 varía en cada estrofa, sustituído por una metáfora distinta.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

En 1932, A. Hemsi[1] daba a conocer una linda canción, no localizada, cuyo texto es el que sigue:

Ansi dize la nuestra novia:
—¿Cómo se llama la cavesa?
—Esto no se llama cavesa,
sino toronja de toronjal.
(a coro) Ah! mis toronja de toronjal!
Ah! mis campos espaciosos!
Biva la novia con el novio!

Hemsi imprimió cuatro estrofas del poema: elogios de la cabeza, de los cabellos, de la frente, de las cejas. Muchas menos que en la versión marroquí de Benoliel y con la incógnita —abierta siempre— de la localización geográfica.

Por fortuna, en 1950, Michael Molho nos daba a conocer una canción de Salónica, casi idéntica a la de Hemsi (lo que ayuda a la localización del texto anterior) y estrechamente emparentada con la tangerina de Benoliel:

El novio le dize 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,
¡Biva la novia con el novio!

El novio le dize a la novia: ¿Cómo se llaman estos cabellos?
Estos no se llaman cabellos sino cirma de lavrar

A mi cirma de lavrar,
A mi linda pertucal[2].

---

el verso 5 repite al anterior, con sólo trocar la adversativa *sino* por la exclamación *¡ay!*

el verso 6 es el quinto de la estrofa anterior. Si llamamos *n* al número de la estrofa que se canta, la repetición del quinto verso de cada estrofa se hace siguiendo el siguiente orden: n, n-1, n-2, n-3, etc., hasta llegar al verso correspondiente de la estrofa primera.

los vv. 7-8 se repiten en esos lugar y orden a lo largo de todo el diálogo.

[1] *Coplas sefardíes. (Chansons judéo-espagnoles)*. Edition Orientale de Musique. Alexandrie. Egypte. (Son cinco cuadernos de música publicados entre 1932 y 1937; en el primero de ellos, con el número VI, figura el texto que transcribo.)

[2] *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, pp. 40-42. El poema consta de diez estrofas.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Si comparamos estos textos con otros conocidos: el del *Catálogo* de Menéndez Pidal[1], el *Ya se va la blanca niña* de Ortega[2] o el tetuaní de que luego haré mención, lo primero que sorprende es que el canto de boda se ha convertido en romance y se ha ido aproximando a otros textos estrictamente romancescos. En segundo lugar, llama la atención que en todo este conjunto relativamente numeroso falte siempre el estribillo.

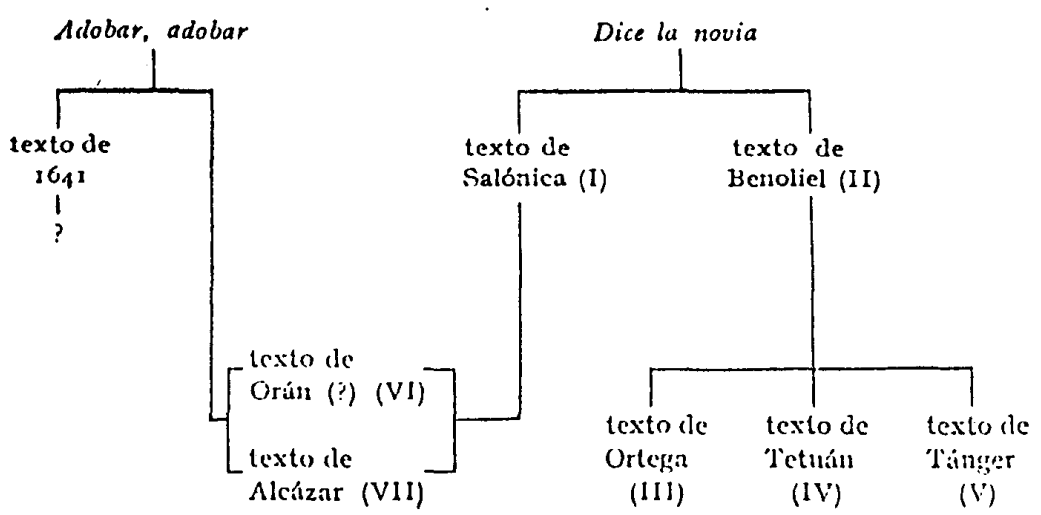
Con estos materiales se puede intentar ya una primera discriminación. El estribillo de 1641 *(Adobar, adobar, caldero adobar)* vive hoy en Orán y Alcazarquivir. Aunque no podamos inferir el contenido del texto de Danon, no aventuraremos mucho si por los indicios que tenemos acercamos la canción oranesa a la de Alcazarquivir y, gracias a ésta, penetramos en el bloque compacto de las versiones sin estribillo (tanto marroquíes como salonicenses). Al estudiar el romance de *Gerineldo* en un trabajo impreso años ha[3], pude escribir que la vinculación de Orán y Alcázar respondía a una tradición muy antigua. Otros trabajos sobre el romancero sefardí han confirmado mis creencias[4] y, fruto de esta vieja unidad que, salvando lagunas actuales, constituyen Orán y Alcazarquivir, es la presencia de elementos uniformes en el cantar que estudio.

Si nos adentramos en el portillo que franquea la versión de Alcázar, podemos establecer la conexión de estos poemas que «enumeran las bellezas de la novia» con el bloque compacto de canciones y romances que, inspirados por la misma contemplación, carecen del estribillo de Danon. Sin embargo, es necesario que nos aventuremos en el terreno de la conjetura, pues, ese texto de 1641 que nos hubiera resuelto la aporía, ha quedado abierto como un garabato de duda. El hecho de que Orán y Alcázar vayan juntos, como en otras ocasiones, y que, frente a esas comunidades se alcen todos los demás testimonios, nos hace pensar que son independientes el estribillo y el canto que pudiéramos denominar *Dice la nuestra novia*, aislado tanto en Oriente como en Marruecos. Después, ambos poemas se unieron y unidos aparecen también. La documentación actual parece autorizar a reconstruir la siguiente genealogía:

---

[1] Número 134.
[2] *Los hebreos en Marruecos*. Madrid, 1934, p. 229.
[3] *BUGr*, núm. 91, 1951, p. 138.
[4] *Amnón y Tamar en el romancero marroquí*. *VRom.*, XV, 1956, p. 249.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es



Si mi hipótesis es acertada, tendríamos dos fuentes *(Dice la novia* y *Adobar, adobar)* cuyas aguas han seguido caminos distintos o han podido llegar a encontrarse. Proceso de evolución o de captación como el que se da, pongo por caso, en los romances de *Gerineldo* y *La boda estorbada*[1], *La bella en misa* y *Virgilios*[2] o *Por las almenas de Toro* y *Mira, Zaide, que te aviso*[3]. Si ahora nos fijamos en la rama más simple *(Adobar*, etc.), hemos de notar, tan sólo, que conocemos el estribillo de 1641, pero ignoramos en qué texto aparecía e ignoramos si ha tenido genuina evolución; lo único cierto es que al cabo de trescientos años vuelve a aparecer en Orán y Alcázar unida al otro texto objeto de mi estudio. No podemos aclarar más: ni su origen, ni su sincronía, ni su suerte autónoma.

El *Dice la nuestra novia* (o *El novio le dize a la novia)* ya da más luz: los textos de Salónica (I) y de Benoliel (II)[4], están muy próximos, acaso en su origen no fueron sino uno. En su forma actual, hacen pensar que el de Benoliel es un texto fijado por la escritura, pues su perfección dudosamente podría hacer creer en la transmisión oral: la estructura del poema es muy regular, cada una de sus estrofas aparece cuidadosamente construída y los octosílabos no se alteran si no es por la introducción (en definitiva ajena al poema) y por el grito jubiloso repetido una y otra vez de *¡Pase la novia con el novio!*[5].

---

[1] Vid., n. 3, p. 26.

[2] Vid. *Homenaje a A. Alonso. Archivum* IV, 1954, pp. 264-276.

[3] Cfr. *RFo*, LXIII, 1951, pp. 283-305.

[4] Basta comparar las estrofas que transcribo en las pp. 24 y 25.

[5] Me parece muy dudosa la interpretación de este verso hecha por Benoliel, p. 369. Creo que se trata de una exclamación de alegría. No hay que desdeñar su estructura salonicense: *¡Biva la novia con el novio!*

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Por el contrario, la versión de Salónica, aun siendo muy semejante a la del investigador luso-sefardí, difiere de ella por su carácter predominantemente oral y por ofrecer rasgos de valor muy concreto, como la alusión a las manzanas de Escopia (Usküb), que nada dirían fuera del ámbito oriental.

Dada la identidad de la versión de Ortega con la mía [1], hay que hacerlas remontar a una fuente común de la que derivan sin grandes diferencias. Teniendo en cuenta esta íntima proximidad que ambas manifiestan, he pensado que mi versión pudiera proceder de la impresa por Ortega; he abandonado, sin embargo, esta hipótesis porque el texto de *Los hebreos en Marruecos* ofrece alguna defectuosa interpretación o alguna modernización como *piedad* por *piadad*, *trenzar* por *transar*, *del tilar* por *datilar*, *Sirena* por *serena*, *arcos* por *marcos*, *tantas* por *tantos* [2], faltan mis versos 33-34 y la lectura del 26, aunque más «literaria» en Ortega, es más «correcta», desde el espíritu del poema, en la versión oral.

Los textos de Orán y Alcázar deben ser bastante próximos, aunque no pueda concretar más por no haber sido impresa la versión de Bénichou (VI). En el de Alcázar falta el preámbulo, pero coincide con Salónica en comparar la cabeza de la novia con una naranja *(pertucal, toronja)*, en poner en boca del enamorado el elogio de las prendas de la doncella y en carecer de rima, pues no puede considerarse como tal el estribillo *y sacado del telar*, repetido cada tres versos. Por tanto, habrá que considerar independiente de las tetuaníes esta versión de Alcázar (VII) [3] en la que, además, su final está formado por un heredero de *Adobar, adobar*. En el esquema anterior (p. 27) han quedado resumidos los pasos que —según mi juicio y los datos que manejo— han seguido los dos poemas antes de llegar a su actual situación.

3. El nacimiento de un romance

Antes de pasar adelante, voy a transcribir el poema tetuaní emparentado con las versiones consideradas hasta ahora:

Ya se va la Blanca Niña
a dar paños a lavar,
sola lava y sola tiende,
sola estaba en su rosal.

---

[1] No incluyo en la comparación la tangerina del *Catálogo*, porque, naturalmente, de ella sólo se transcriben los primeros versos.

[2] Versos 8, 10, 18, 50-52, 59 y 60, respectivamente.

[3] Tiene otras interpolaciones que en nada afectan a lo que digo.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

5 Mientras los paños s'enxuga
la niña dise un cantar:
—«Dió del sielo, Dió del sielo,
que es padre de la piadad,
me dates cabeyo rubio
10 para peinar y transar;
me dates cara hermosa
como rosa en el rosal;
me dates ojos hermosos
como antojos de cristal;
15 me dates sejita en arco
como sinta del telar;
me dates nari chiquita
como dátil datilar;
me dates boca chiquita
20 como aniyo de dorar;
me dates labios hermosos
como filos de coral;
me dates dientes menudos
como perlas de enfilar;
25 me dates lengua hermosa
como dulce tragapán;
me dates barba tan linda
como tasa de cristal;
me dites gala hermosa
30 como rosca del sobar;
me dites pechos tan lindos
como limón limonar;
me dites hombros hermosos
como mesas de cristal;
35 me dites brasos hermosos
como arbúles de la mar;
me dites tripa tan linda
como rio de nadar;
me dites pie tan chiquito,
40 sapatito de cordobá;
me dates marido viejo,
viejo era y de antigüedad;
para subirse a la cama
no se puede menear.»
45 Oido lo habia el buen reye
desde su rico altar.
—«Ay, válgame Dió del sielo,
ay, qué bonito cantar,
¿Si son ángele del sielo
50 o serena de la mar?»
—«Ni son angele del sielo
ni serena de la mar,
Blanca Niña soy, mi reye,
que a mi Dió viene a loar,
55 que me lo dió todo hermoso
y viejo de antigüedad.»
Como eso oyera el buen reye
la mandara a demandar;
mandóla sien marcos d'oro
60 y otros tantos d'axuar.
Otro día a la mañana
la ricas bodas s'armara.

La simple lectura del poema suscita otra cuestión, capital para nuestro objeto de hoy. ¿Cómo ha podido convertirse en romance un canto nupcial? Lo que sabemos del *piyut* según los testimonios de Molho, Benoliel o Hemsi son unas estrofas (diez, dieciocho, cuatro) de tipo paralelístico en las que monótonamente se formulan unas preguntas (*¿Cómo se llama el cabello? ¿Cómo se llama la cara? ¿Cómo se llama la frente?...*) Modificadas, tan sólo, por el objeto de la encuesta y a las que responden una serie de comparaciones basadas en el cuerpo de la novia que, frente a las preguntas, tiene rima constante, están precisamente medidas y presentan la única variación estructural que tiene el poema. Basta entonces intercalar entre cada dos de estos versos monorrimos una de las prendas de la doncella para que surja una estrofa romancesca.

El texto de la canción estaba vulnerado. Frente al anisosilabismo de otros epitalamios[1], el que me ocupa es octosílabo. Es un poema amebeo,

[1] Cf. el capítulo pertinente de mis *Cantos de boda;* de momento, puede verse *Clavileño*, núm. 36, 1955, pp. 17-18.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

las preguntas podían variar de rima, mientras que la mantienen regular los segundos miembros de la estrofa; justamente los que se conservan con un escandido fijo. La reiteración en torno a un tema hacía recordar las repeticiones del romancero. Todo esto, con la misma fuerza que la analogía en lingüística, fué inclinando la primitiva estructura del cantar hacia el campo romancesco. El poema perdía, sin duda, su condición musical, pero se aseguraba la superviviencia dentro de un dominio donde la vitalidad se manifiesta llena de vigor. No se olvide que los sefarditas, aun en tiempos modernos, han enriquecido el romancero con frutos de su minerva (bástenos el ejemplo de Sol Hachuel, que es posterior a 1834[1]) y no se olvide que cuando muere Bechar Carmona, la endecha con que lo lloraron los judíos de Constantinopla fué un romance con muchos versos octosílabos[2].

Es indudable que la analogía rapsódica actuó sobre el *piyut* desde caminos bien diversos. Todos ellos llevaban —como un trasunto de la etimología popular— a la comprensión del cantar dentro de un campo familiar y fecundo. Desaparece así la extrañeza ante un brote anómalo, que desde pronto buscaba acomodo en un ambiente distinto de aquél donde había nacido.

Una vez que la terapéutica rapsódica actuó sobre el epitalamio y lo convirtió en romance, se produjo —como en los organismos vivos, como en el vocabulario— un proceso de adaptación del texto al nuevo medio en el que quedaba definitivamente instalado.

En primer lugar el nombre de la protagonista, *Blanca Niña*, está en los romances de *La Adúltera (Catálogo* núm. 78) y del *Rapto* (íd., número 94).

Después, tengamos en cuenta que todas las comparaciones basadas en el cuerpo de la novia acaban en *-á*, seguida o no de consonante, y forman, siempre, versos octosilábicos; basta intercalar entre cada dos de ellos una de las prendas de la novia, para obtener la estrofa romancesca. Desde este romance en *-á*, se pueden explicar bien las otras partes que integran la unidad poemática. Por causa de la rima, se asociaron al texto recién nacido otros en *-á* como el del *Conde Claros y la Princesa acusada* de donde son los versos

---

[1] La muchacha hebrea fué martirizada en Fez en 1834, según la circunstanciada descripción de ISAAC LAREDO en sus *Memorias de un viejo tangerino*. Madrid, 1935, p. 343 (véanse las pp. 343-350, dedicadas a la *Heroína hebrea)*.

[2] M. J. BENARDETE, *Hispanic culture and character of the Sephardic Jews*. New York, 1952, pp. 122-123.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Ya se sale la prinsesa
de su palasio real
(Tetuán)

ya se sale la prinsesa
de sus baños de lavar
(Larache) [1]

que se oyen en el romance que estudio. Ahora bien, este comienzo es «un recuerdo del romance de *Guiomar (Primavera*, núm. 178), sugerido por los versos del romance viejo del Conde Claros» [2].

(Ya se sale Guiomar — de los baños de bañar
colorada como rosa — su rostro como cristal)

que tan buena andanza tuvieron en la literatura sefardí. Baste recordar que Sabbatai Ceví, el falso Mesías de Esmirna, entonaba, a mediados del siglo XVII, un romance vertido a lo divino en que la bella Melisenda «venía de los baños —de los baños de lavarse» [3] y en el que —como otras veces en el romance sefardí y una vez más en el texto que estudio— los labios son de coral, las cejas arcos, los ojos claro cristal, la frente reluce como un espejo, de acuerdo con la poesía contaminada del espíritu árabe.

Pero no sólo hay esto. Es tópico en la literatura romancesca estar en un rosal o comparar con él a la muchacha casadera; citaré los casos de la *Novia abandonada*, de los *Amantes perseguidos* o de *La mujer de Juan Lorenzo*; el «decir un cantar» (v. 7 de mi texto) lo ha inmortalizado el romancero en la misteriosa melodía que entona el conde Olinos. El sintagma *buen reye* (v. 45) es constante en la literatura sefardí (textos tetuaníes números 3, 47, 95, 119, etc., etc., del *Catálogo)* [4].

Acerquémonos al final: *me dates marido viejo,/viejo era y de antigüedad*, son unos versos que recuerdan otros del romance de *La mujer del pastor* [5], con un arrastre *(vieja es y de antigua edad)* del de *La linda Melisenda* [6]. Queda justificada así —desde dentro del romancero— la quiebra absurda del sentido lógico que ha experimentado la canción recién

[1] En el *Catálogo* de MENÉNDEZ PIDAL, núm. 24, el romance empieza por «ya se sale la princesa / de los sus baños bañar».

[2] *Catálogo*, núm. 24.

[3] Vid. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Un viejo romance cantado por Sabbatai Cevi*, apud *De primitiva lírica española y antigua épica*. «Austral», núm. 1051, pp. 97-102.

[4] Vid. BÉNICHOU, *RFH*, VI, 1944, pp. 58, 113, 343, y ALVAR, *Est. Rom.*, III, 1951-1952, p. 28; *Archivum*, IV, 1954, p. 267, verso 45; *VRom.*, XV, 1956, p. 249, etcétera, etc.

[5] *Catálogo*, núm. 73.

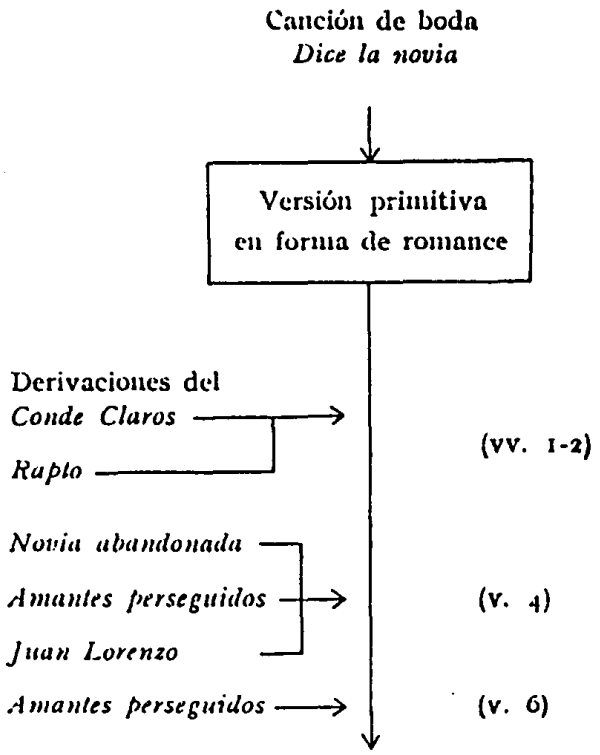
[6] Vid. BÉNICHOU, p. 48, v. 22. Mi versión de Tetuán coincide con el texto de la canción que estudio.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

adaptada. Por último, el fragmento con que acaba nuestro texto (vv. 46-60) no es otra cosa que una leve adaptación de los versos finales del romance de *La buena hija (Catálogo*, núm. 119), según se oyen en Tetuán:

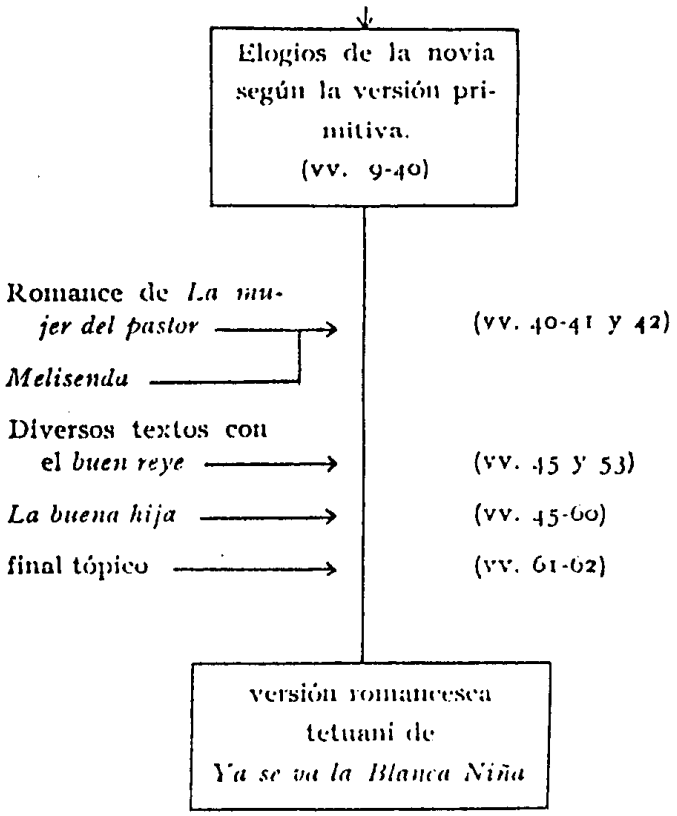
¡Ay, válgame Dió del sielo,
ay, qué bonito cantare!
—«¡Si son ángele del sielo
o serena de la mare?»
—«No son ángele del sielo,
ni serena de la mare;
hija soy de buen rey
dando consuelo a mi padre».
—«Padre que tal hija tiene
no necesita axare».
Mándola sien marco d'oro
y otro tanto de axuare.
Y otro día de mañana
la rica boda se armare [1].

En este punto se puede intentar una última recapitulación. Para ello nos ayudaremos de un esquema:



[1] Cito una versión recogida directamente por mí, como siempre que aduzco testimonios de Tetuán o Larache.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es



Según la genealogía anterior, el *Ya se va la Blanca Niña* tetuaní consta fundamentalmente de tres elementos bien diferenciados:

1) Comienzo del romance de *El Conde Claros y la Princesa acusada* (con elementos secundarios de diversas procedencias).

2) Elogios de la desposada basados directamente en el texto *Dice la nuestra novia*.

3) Versos finales tomados del texto de *La buena hija*.

4. Otra vez lingüística y folklore

Acabamos de asistir a un complicado proceso de elaboración romancesca. Para ordenar tanto paso disperso ha sido útil conocer la geografía de las variantes: así he podido aislar el estribillo *Adobar, adobar* del canto de boda *Dice la nuestra novia*. Pero es más importante conocer cómo se ha generado un romance sobre un viejo epitalamio. La estructura de la canción era, como texto lírico, un tanto anómala, puesto que la regularidad métrica, la analogía de las rimas y el dramatismo, que sólo se dan en las respuestas (y no en las preguntas), produjeron la diferenciación del cantar en dos miembros; el segundo, naturalmente, era el único que, dada su estructura, podía fructificar. Así, pues, en el momento mismo

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

de la escisión, las preguntas agrupadas constituían un romance. Hasta aquí la patología, esa dolencia rapsódica producida en el seno del *piyut* que determina la intervención terapéutica de la tradición oral. Efectivamente, en el conjunto herido hay unos elementos que por su irregularidad, monotonía, falta de cohesión, etc., etc., estaban condenados a morir, mientras que otros por su isosilabismo, regularidad rítmica, rigurosa estructura, podían ser salvados. Pero esta salvación se tenía que operar por medio de la analogía que, tanto en lingüística como en poesía tradicional, es el principio nivelador de la fallas del sistema, el único principio que evita el caos a que llevan el desgaste fonético o la memoria infiel. Y la analogía ha conducido, por todas las causas expuestas, la canción al campo del romancero. Cumplido este primer proceso mediante el cual los elementos supervivientes logran nueva vitalidad en un medio distinto al que nacieron, es preciso reacomodarlos para que su fisonomía no se resienta, para que la nueva vida de que quedan dotados sea fructífera y no estéril o vegetativa. Entonces, fieles a la llamada, viejos romances bien situados en el ambiente de su tradición, aprontan las amarras (un arcaísmo, un sintagma, unos versos, un conato de argumento) que fijan la nueva adquisición e impiden que, desarbolada, vaya dando barquinazos como nave a la deriva. Tal los hechos lingüísticos. Recordemos el famoso testimonio del *nwar*, 'mirlo' en francés. Etimología popular, analogía fonética, imaginación viva, todo dispuesto para salvar a la AUREA MERULA, cuando sonó la hora de su muerte y entonces, AUREA > *oire*, librada de la ruina total de la familia lingüística, gracias a los nuevos motivos que la fijaban a un ambiente bien lejano de aquel en que nació[1].

E igual que en lingüística, he ido levantando estratos, todas esas contaminaciones orales, para llegar hasta a la forma primitiva; pero, no se olvide, teniendo en cuenta algo que se aprende en los estudios lingüísticos: el concepto de «familia tradicional». No hace mucho Malkiel acuñaba el término de *Word family* para unas fructíferas especulaciones etimológicas. «La ventaja de este nuevo método estriba en su carácter casi exclusivamente lingüístico; antes de buscar la solución en otros campos, es precisamente la lingüística quien debe resolver sus propios problemas»[2]. No otro ha sido mi intento de hoy: trazar la genealogía roman-

---

[1] Vid. J. GILLIÉRON y M. ROQUES, *Études de géographie linguistique*. Paris, 1912, pp. 6-9.

[2] Véase especialmente su tratado *Studies in the Reconstruction of Hispano-Latin Word families*. Berkeley- Los Angeles, 1954. Las palabras traducidas están en mis comentarios a esta obra, *NRFH*, X, 1956, p. 203.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

cesca, conocer la *familia rapsódica*, de un texto que se nos presentaba en un grado de máxima heterogeneidad, pero buscando los medios de resolver el problema dentro, precisamente, de la poesía tradicional. Aquí, como en lingüística, los «conatos de reconstrucción ofrecen, como es necesario, una posibilidad de error que se reduce al mínimo si en el estudio de cada forma (diríamos en lingüística) o de cada versión (diríamos en poesía tradicional) se hace constante referencia a su cronología absoluta y relativa»[1] y si se tiene en cuenta el complicado espíritu del hombre que, al enmascarar con mucha frecuencia el aspecto de las voces o de los poemas, exige siempre de nuevos métodos para llegar al conocimiento de su verdad más honda, mientras olvida el carácter demasiado simplista de las leyes fonéticas o de los estrechos esquemas que desbordan la posibilidad de interpretar la mal llamada poesía popular.

MANUEL ALVAR.

Universidad de Granada.

---

[1] Vid. la parte III de la obra de MALKIEL, citada en la nota anterior.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es