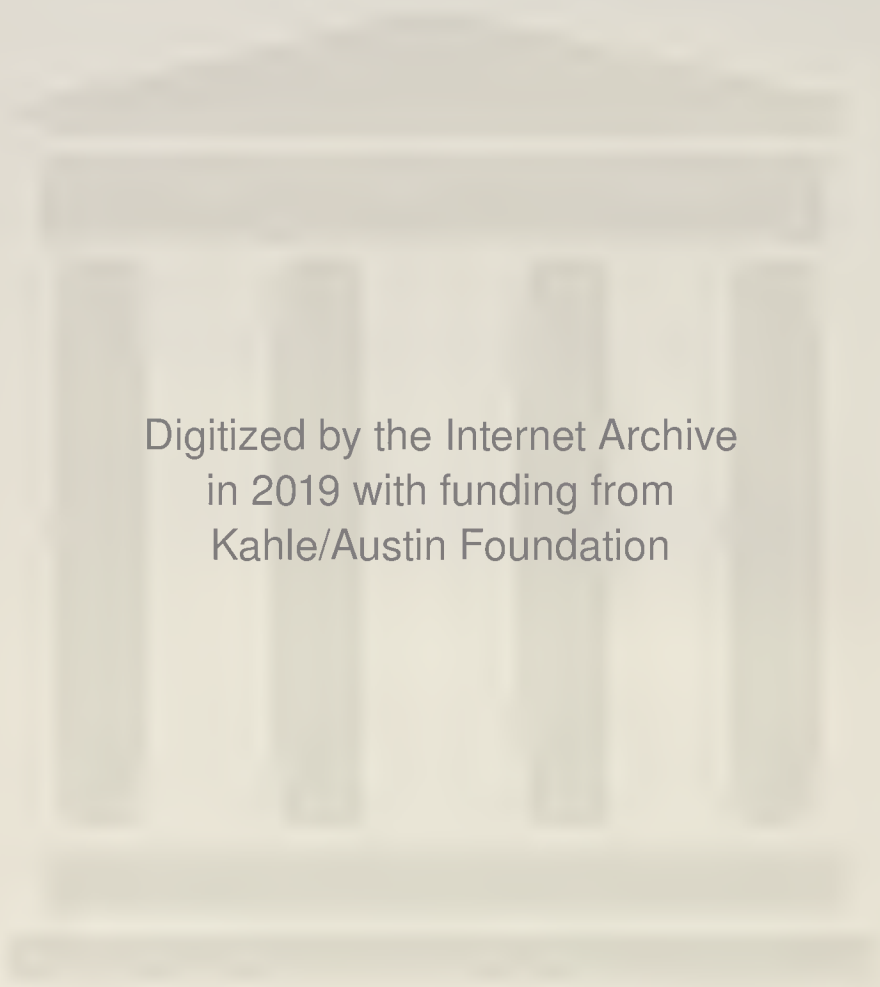


NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY

LEON SANCHEZ CUESTA
LIBRERO
SERRANO, 29 - MADRID - 1



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

ROMANCERO JUDEO-ESPAÑOL DE
MARRUECOS

LA LUPA Y EL ESCALPELO

Colección de ensayos y estudios literarios sobre temas españoles,
orientada por don Antonio Rodríguez-Moñino

JOSÉ F. MONTESINOS. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española.* Segunda edición.

OLGA PRJEVALINSKY. *El sistema estético de Camilo José Cela. Expresividad y estructura.* Prólogo de Camilo José Cela.

CARMEN OLGA BRENES. *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón.*

ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO. *Historia de una infamia bibliográfica. La de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo. Estudio bibliográfico.*

EDUARDO M. TORNER. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto.* Prólogo de Homero Serís.

ALEJANDRO RAMÍREZ. *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles. (1577-1606).*

ANDRÉE COLLARD. *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española.*

EVERET W. HESSE. *Análisis e interpretación de la Comedia.*

PAUL BÉNICHOU. *Romancero judeo-español de Marruecos.*

PAUL BÉNICHOU

ROMANCERO
JUDEO-ESPAÑOL
DE MARRUECOS

EDITORIAL CASTALIA
La lupa y el escalpelo, 8
MADRID

PQ 8617. M6 B4

© PAUL BÉNICHOU.

Editorial Castalia. Zurbano, 39. Madrid (10). España

PRINTED IN SPAIN

DEPÓSITO LEGAL: v. 1.066 - 1968

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. JÁVEA, 30. VALENCIA (8). 1968

A mi madre

RACHEL SERFATI BÉNICHOU

123934

PRÓLOGO DE 1944

LA existencia de un romancero judeo-español es hecho bien conocido hoy por los aficionados a la poesía tradicional española.¹ Se sabe que los judíos, arrojados de España en 1492 y dispersados por toda la extensión del mundo mediterráneo, conservaron, en los Balcanes y el Cercano Oriente por una parte, y en Marruecos por otra, el uso de la lengua española y la tradición del romancero. Casi nada queda ya por decir de la impresión poética que se desprende de una fidelidad tan larga a la vieja lengua y a los viejos poemas de España. Es admirable, en efecto, esta persistencia de la España desaparecida en un medio que, por otra parte, ha llegado a apartarse tanto de la España real, y se comprende la sorpresa de los españoles de hoy cuando se encuentran en presencia de ese trozo viviente de su pasado: “Al escuchar las versiones de romances que nos dan los judíos de las ciudades marroquíes —escribe don Ramón Menéndez Pidal— ... nos parece oír la voz misma de los españoles contemporáneos de los Reyes Católicos, como si Tánger, Tetuán, Larache, Alcázar o Xauen fuesen viejas ciudades de Castilla, sumidas por ensalmo en el fondo del mar, que nos dejasen oír la canción de sus antiguos pobladores allí encantados por las hadas de la tradición hace más de cuatro siglos”.²

¹ Véanse especialmente: A. Danon, prólogo a su *Recueil de romances judéo-espagnoles chantées en Turquie* (*Revue des Etudes Juives*, 1896); M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. X, *Advertencia preliminar* a la sección sexta (romances judíos de Oriente); R. Menéndez Pidal, *Catálogo del romancero judío-español*, reeditado por Espasa-Calpe, Buenos Aires, en *Los romances de América y otros estudios* (2ª edición, 1941): precede al *Catálogo* un estudio general del asunto.

² R. Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional*, conferencia de 1922, reproducida también en *Los romances de América*, pág. 65.

Sin embargo, el estudio del romancero judeo-español no comenzó hasta fines del siglo pasado. Al frente del *Catálogo* de Menéndez Pidal¹ se halla una cronología detallada de las colecciones de romances publicadas o recogidas entre 1885, fecha de la publicación del primer romance judeo-español, y 1906, fecha en que apareció el *Catálogo*. La importancia que para el romancero general de España tiene el material judeo-español publicado en esos primeros veinte años se advirtió en seguida. “Aparece la poesía judaica-hispana en un estado informe, degradado y bárbaro, pero que por lo mismo nos guarda grandes sorpresas”, escribe en 1900 Menéndez y Pelayo.² En la misma fecha Menéndez Pidal, mejor informado y menos reservado, evoca “la tradición de los judíos españoles, antigua y venerable más que la de cualquiera región donde se habla nuestro idioma, y, por lo tanto, valiosa como ninguna para la compilación del romancero general español”.³ Y es que la tradición judeo-española, anterior, por lo menos en conjunto, a la expulsión de 1492, tiene sus fuentes en la época más auténticamente creadora de la historia del romancero. Algunos de los textos publicados más abajo nos permitirán confirmar la antigüedad y la fidelidad de la tradición judía, superior en muchos casos a la tradición oral de la Península, y a veces mejor que las antiguas versiones impresas.⁴ Sin embargo, el contacto de los judíos desterrados con el medio español no se rompió totalmente en 1492; la emigración de judíos españoles, cumplida primero en forma incompleta, prosiguió en los siglos siguientes, aportando a las colonias desterradas nuevas influencias españolas, reforzadas también con el paso de viajeros o cautivos cristianos, de manera que el romancero judeo-español, aunque en general representa una tradición de las más antiguas, ilustra la continuidad de la creación poética en el romancero español desde la Edad Media hasta la época clásica.⁵ Además, en el siglo pasado

¹ *Catálogo*, págs. 128-131.

² *Antología*, t. X, pág. 296.

³ *Catálogo*, pág. 128.

⁴ Para una comparación más detallada de la tradición judía con la peninsular, véase Menéndez Pidal, *Catálogo*, págs. 131-135.

⁵ Para los aportes que ha recibido el romancero judío con posterioridad a la expulsión, véase Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. X, pág. 297, y Menéndez Pidal, *Catálogo*, pág. 136 y sigs. La misma opinión, con matiz un poco más reservado, en Menéndez Pidal, *Sobre geografía folklórica*, en *Revista de Filología española*, t. VII, pág. 264.

se reanudaron los contactos entre la tradición marroquí y la peninsular, resultando así casi continuo el lazo que las une en el tiempo.

El valor tan particular atribuido al romancero judeo-español por Menéndez Pidal, se debe a que fue el primero que entró en contacto con la tradición marroquí, incomparablemente más rica y mejor conservada que la oriental, como él mismo lo observa.¹ Hasta entonces los romances orientales eran los únicos conocidos: de las indicaciones que en 1906 precedían al *Catálogo* resulta que todos los romances judíos impresos hasta entonces, en número de ochenta más o menos, provenían de los judíos de Oriente. En cambio, Menéndez Pidal utilizaba por primera vez, junto a una veintena de nuevas versiones orientales, alrededor de ciento cincuenta versiones marroquíes inéditas, casi todas de una colección tangerina reunida por José Benoliel. La riqueza y el interés de esta colección eran tales que Menéndez Pidal la estimaba comparable a los “venerables cancioneros de Amberes y Zaragoza”.² Una colección más antigua, la primera sin duda que se haya reunido en África del Norte, formada en 1896 por Salomón Lévy, de Orán, y enviada por éste a Londres, no había sido publicada todavía en 1906 (Menéndez Pidal sólo había tenido noticia de tres de esos romances), ni tampoco en 1928, fecha de la reimpresión madrileña del *Catálogo*. Mientras tanto, la colección inédita de Menéndez Pidal había aumentado sensiblemente con gran número de romances, recogidos sobre todo por Manuel Manrique de Lara, en el curso de muchos viajes (1911-1920), tanto a Oriente como a Marruecos, con lo que el material alcanzó un total de centenares de versiones.³

Resulta así que los romances marroquíes, aunque más numerosos y mejor conservados que los de Oriente, son menos conocidos. El *Catálogo* de Menéndez Pidal, por su condición de catálogo, contiene solamente, para cada romance, un extracto de algunos versos. Por eso, en espera de la edición del romancero tradicional general, para el cual desde hace largos años reúne los elementos Menéndez Pidal, nos parece útil dar a conocer una colección parcial, como la que es objeto de la presente publicación: sea considerada como una simple

¹ *Catálogo*, pág. 135.

² *Catálogo*, pág. 130.

³ *Catálogo*, pág. 131, nota. Las adquisiciones de Manrique de Lara confirmaron, según sus propias palabras, “la prodigiosa superioridad de la tradición de Tetuán y Tánger” (citado, sin referencia, por Manuel L. Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, Madrid, 1934, págs. 207-208).

muestra del romancero judeo-español, y como una modestísima contribución al edificio general del romancero castellano.¹

De los romances que aquí publicamos veinte fueron recogidos primero en Orán, lugar donde se concentró, en las últimas décadas del siglo XIX, una colonia judía originaria de los centros judeo-españoles de Marruecos, y especialmente de Tetuán. Los judíos de Tetuán instalados en Orán y en las ciudades de la región conservaron allí, como antes en Marruecos, los rasgos que los distinguían de sus correligionarios del norte de África, es decir, sobre todo, la lengua española —y no la árabe—, una manera diferente de pronunciar el hebreo en sus oraciones, algunas costumbres y características peculiares, y el sentimiento de formar un grupo más noble que la generalidad de los judíos del país, quienes por su parte no dejaban de caricaturizarlos. Tal era la situación, por lo menos, a comienzos de este siglo. Dos generaciones de formación europea se han sucedido desde entonces, y las diferencias originarias sólo persisten en Orán como recuerdo, borradas por el uso común del francés, único idioma conocido hoy en la mayor parte de los casos, por la influencia de la cultura francesa y por el creciente olvido de las tradiciones religiosas.

Esas veinte versiones, que aquí llevan la mención *Orán*, me las ha transmitido en forma manuscrita mi tía la señora R. Serfatí, a quien expreso aquí mi más viva gratitud por el cuidado con que ha transcrito estos viejos textos, tal como los escuchó antaño de boca de su madre, y como los conserva todavía a veces la memoria de las personas de su generación. Los más de ellos provienen de su propio caudal, y sólo tuvo que escribirlos como los recordaba. Algunos fueron recogidos por ella, con meritoria paciencia, entre personas conocidas suyas y capaces aún de recordar el texto íntegro de esos poemas, casi totalmente olvidados hoy, por lo menos en el medio oranés. Generalmente es preciso dirigirse a personas de edad avanzada, necesariamente poco numerosas, y triunfar, no solamente del olvido, sino también de la escasa estima en que han caído en nuestro tiempo los romances tradicionales. Antaño se les consideraba uno de los símbolos del origen español, y por tal motivo un prejuicio de nobleza se ligaba a su conservación; dentro del medio judeo-español mismo, el conocimiento de esos poemas era signo de distinción. “¿Quién y quién sabía esos cantares?” habría respondido

¹ Desde 1944, fecha en que escribía estas líneas, se han publicado importantes colecciones de romances marroquíes, como se verá más adelante.

una vieja judía de Orán, de origen tetuaní, a quien se le pedía que recordara algunos romances.¹ Hoy, todo lo que proviene del pasado anterior a la europeización y a la emancipación de los judíos de África del Norte ha perdido su prestigio y nadie cree distinguido cantar romances, aun siendo poquísimas hoy las personas que puedan hacerlo.²

La palabra *cantar*, que acabamos de encontrar, es la única empleada entre los judíos españoles de Marruecos residentes en Orán para designar los romances, término que ignoran. Por otra parte, los romances siempre se cantaban, y no se concebían sin su música. Según los informes que he podido recoger, se cantaban sobre todo para adormecer a los niños, cuando su música era bastante lenta, o bien para acompañar ciertos juegos, como el columpio. Existían otros cantos que servían para las bodas, los acontecimientos religiosos y la liturgia, y debían de constituir, fuera del romancero, un fondo tradicional importante. Bástenos indicar aquí la existencia de esos cantos, generalmente muy diferentes de los romances.³

Ocho de las versiones oranesas fueron publicadas por primera vez en el *Hommage à Ernest Martinenche* por mi malogrado colega Romain Thomas, profesor de español en el Liceo Janson de Sailly, a quien yo se las había transmitido en 1939.⁴ Desgraciadamente, sus ocupaciones e inquietudes no le permitieron conceder a esta edición todo el cuidado que él hubiera deseado. Ese trabajo, tal como se imprimió, reproduce inútilmente ciertas particularidades de la trans-

¹ Este giro "¿Quién y quién?" no encierra solamente idea de escasez, sino también de calidad.

² El mismo fenómeno parece haberse producido en Oriente, según el testimonio de Moisés Abravanel, de Salónica, que Menéndez Pidal reproduce, *Catálogo*, pág. 145, y que cito textualmente: "Me encuentro a veces con viejas mujeres, a las cuales les demando de cantar romances; ellas me responden que es moquería que les hago, pues ahora no cantan mucho sino nuevas cantigas amorosas".

³ Véanse algunos de ellos en José Benoliel, *Boletín de la Real Academia Española*, t. XIV, págs. 357 y sigs. En Oriente existen también esos cantos. La colección de Danon, reproducida por Menéndez y Pelayo, en su *Antología*, t. X, sec. 6ª, contiene una docena de ellos junto a más de treinta romances. —Desde 1944, fecha de esta nota, se ha publicado mucha poesía lírica tradicional judeo-española, en las colecciones y artículos de M. Molho para Oriente, de Larrea Palacín y Alvar para Marruecos. Véase al respecto *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XIV, enero-junio 1960, pág. 97 y sigs.

⁴ Romain Thomas, *Huit romances judéo-espagnols*, en *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, 1940.

cripción manuscrita de la señora Serfatí, y agrega numerosos errores en el texto de los romances y en su versificación,¹ todo lo cual lo hace difícilmente utilizable. Por eso recogemos de nuevo esos ocho romances en la presente colección.

Un viaje a Orán, en marzo de 1942, me permitió revisar el texto de los veinte poemas con ayuda de la señora Serfatí misma y dilucidar algunas de las dificultades debidas a sus transcripciones. Desgraciadamente me faltó tiempo para aclarar todos los puntos oscuros (que se mencionaran más adelante). Nuestro texto se basa en esas transcripciones revisadas en común.

Aquellas veinte versiones formaban primitivamente toda la materia del presente trabajo, cuyas pruebas ya se estaban corrigiendo, cuando tuve, gracias a la amistosa ayuda del señor Jack Sabah Nahón, de Tánger, y de su esposa, la buena suerte de encontrar en Buenos Aires una nueva y valiosísima fuente de información en la familia de don Jacobo Coriat, presidente de una de las Comunidades sefarditas de Buenos Aires. Aunque conocía desde siempre la existencia en la República Argentina de una colonia sefardí de origen marroquí, que comprende algunos centenares de familias inmigradas en los últimos cincuenta años, estaba muy lejos de pensar que pudiera haberse conservado entre algunas de ellas, en forma tan vivaz y perfecta, la tradición del romancero. De ello me han convencido la señora de Coriat y sus dos hermanas, las señoras Esther Coriat y Camila de Levy, suministrándome, con ayuda de la señorita Amada Coriat, versiones generalmente más correctas que las mías de casi todos los romances que había recogido en Orán, y agregando otros, en su mayor parte de los más antiguos y escasos, cuya presencia en el romancero marroquí nunca había comprobado por mí mismo, o de los que nunca había podido conseguir una versión completa.

Expreso aquí mi gratitud a todas esas personas por su amable y cuidadosa contribución a este trabajo. No sé si es frecuente entre los recolectores de romances, desde que existen, hallar juntas tales riquezas, tan fielmente conservadas. El preciosísimo patrimonio de antiguos "cantares" que esas tres señoras han recibido oralmente de su madre y conservado hasta hoy con su música tradicional, aunque desde hace largos años no tienen la oportunidad de cantar-

¹ El texto manuscrito, escrito como prosa, no da indicación alguna en cuanto a la distribución de los versos.

los, es prueba, además, del sorprendente poder de conservación que parece ser privilegio del romancero castellano.

La tradición transmitida en esas versiones nuevas es también la de Tetuán y Orán, lugares de origen de la familia en la cual se conservó. Por eso, si bien se notan diferencias, a veces muy dignas de interés, entre las versiones recogidas en Orán y las correspondientes recogidas en Buenos Aires, en general se parecen bastante unas y otras. Las últimas, cuyo texto llevará la mención *Bs.As.*, son superiores en la corrección y claridad del lenguaje, sin duda por haberse conservado en un país de idioma castellano, donde el texto antiguo se entendía y restituía mejor, y en caso de no poder restituirse se corregía con más acierto. También en lo que se refiere al contenido son en varios casos más completas o más conformes con la tradición, a veces más poéticas en la invención, aunque no siempre, como se comprobará comparando los textos.

La semejanza de las dos versiones (Serfatí y Coriat) de un mismo romance hacía inútil publicar las dos íntegramente; damos la versión recogida en Orán en su texto íntegro, y a continuación las variantes de la versión bonaerense. Cuando esta existe sola, la damos entera.

Algunas observaciones que resultan de la comparación de nuestro texto con las versiones impresas más conocidas u otras versiones orales, peninsulares o judías, del mismo romance, acompañan a cada uno de los romances que siguen. Esas observaciones no tienen más pretensión que dar alguna vida a nuestros textos colocándolos someramente en el cuadro del romancero general: he pensado que el lector no las consideraría superfluas. No se trata de hacer el estudio crítico de un romance, cualquiera que sea, con elementos de comparación tan poco numerosos como los que utilizo. Son simplemente reflexiones, que comunico al lector como resultado de una experiencia bien corta y de un trabajo todo lo diligente que me ha sido posible.

Quiero expresar aquí mi especial agradecimiento a los profesores Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Ángel Rosenblat, que me han ayudado con su estímulo y sus consejos, y cuya amable acogida en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, además de haber hecho posible este trabajo, tan alejado de mis estudios habituales, me ha dado prueba, más estimable todavía, de su cordial y simpática amistad. Doy las gracias también al señor Daniel Devoto, quien me ha hecho participar gentilmente de sus ricos conocimientos bibliográficos en materia de romances. Debo

a la consagración e inteligencia de la señorita Frida Weber la traducción castellana de la primera parte del presente trabajo: le expreso aquí mi gratitud.

NOTA DE 1966

Las páginas que acabamos de reproducir son las que encabezaban, en 1944, la primera publicación de esta colección de romances en la *Revista de Filología Hispánica* de Buenos Aires. Apenas las he modificado en algún detalle. En cambio he suprimido, además de la parte bibliográfica, que era preciso rehacer, los párrafos que explicaban la ortografía, hasta cierto punto fonética, adoptada en aquella edición, y que me pareció superfluo repetir en ésta, pues el interés de los textos de romances, como tales, es principalmente literario, no lingüístico. Por lo tanto, volví mis versiones a una ortografía menos insólita, usando con preferencia, para representar los rasgos fonéticos arcaicos del judeo-español, las convenciones de la antigua ortografía castellana, y limitándome, por lo demás, a algunas advertencias previas sobre la manera de leer fielmente, si se desea, esos textos.

El judeo-español ignora la *s* ligeramente mojada (ápico-alveolar) del castellano; usa una *s* de tipo hispano-americano o francés (dorso-alveolar). Pero más importante que esa diferencia de articulación es el hecho de que la *s* judeo-española no es generalmente sorda como la del castellano moderno. Lo es, naturalmente, en principio de palabra y ante consonante sorda (*sangre, estar, etc.*); pero es sonora, no solamente, como ocurre también en el español general, por posición ante consonante sonora (sea en interior de palabra: *desmayo*, o de palabra compuesta: *deisme*, o entre dos palabras: *más grande*), sino que sigue siéndolo, como lo era en castellano antiguo, en posición intervocálica en ciertas palabras como *casa, preso, pisar, etc.*, en las cuales suena como la *s* del francés *rose*. La *s* de nuestros textos representa, pues, como en la ortografía antigua, una *s* sonora cuando está entre vocales.¹ En cuanto a la *s* sorda in-

¹ Es de notar que en judeo-español marroquí, la *s* es también sonora en final de palabra cuando la palabra siguiente empieza con una vocal: *los (h)ombres, es ángel; etc.* Igual si las dos palabras forman una compuesta: *nosotros*. En cambio la *s* inicial, claro está, sigue siendo sorda en composición con una palabra anterior terminada en vocal: *levantóse, tornasol, etc.*

tervocálica, que también ha existido siempre en castellano, se escribía *ss*, grafía que hemos adoptado aquí: *passar, esse, etc.*

El dialecto desconoce la *z* interdental del castellano moderno, y pronuncia en su lugar una *s*; pero mantiene, en este caso también, la diferencia entre sorda y sonora. De acuerdo con la ortografía antigua, notamos la sorda con una *ç* (o *c* ante *i, e*): *braço, cibdad, etc.*, y la sonora con una *z*: *hazer, donzella, etc.* De hecho *ç* y *ss* tienen el mismo sonido (sordo) (por ej., en *caça* y *passo*); igualmente tienen sonido idéntico (sonoro) *s* intervocálica en *preso* y *z* en *razón*.

El judeo-español ignora la jota moderna, y mantiene los sonidos que la precedieron en el uso castellano, *ž* sonora (como en el francés *joli*) o *š* sorda (como en el francés *chambre*). Esos sonidos se escribían respectivamente, en el castellano antiguo, *j* (o a veces *g* ante *e, i*) y *x*; hemos conservado esas grafías en nuestros textos: *majar, mujer, gente, etc.*; *dexar, dixo, etc.*

Señalemos, además, que en palabras como *bueno, vuestro, antiguo, etc.* (*b-v* o *g* ante *w*), o *lugar, pechuga, jubón, etc.* (*b-v* o *g* entre *u* y vocal), la *b-v* y la *g* se debilitan al punto de confundirse una con otra, y apenas se articulan en esas posiciones (se oye *westro, luwar, jugón* o *juón, etc.*); que la *ll* suena siempre *y*, y que esa *y* deja de oírse en los grupos *-illo, -illa, -illi-*, y a veces *-alli-* (*castio* por *castillo*, etcétera, *ái* por *allí, gáina* por *gallina, etc.*); que la *r* inicial suena *r* y no *rr* (*la reina, etc.*). Quien desee más detalles sobre la pronunciación judeo-española de Marruecos podrá consultar el estudio muy completo de José Benoliel sobre *El dialecto judeo-hispano-marroquí* en el *Boletín de la Real Academia Española*, tomos XIII, XIV y XV (1926-1928); y también las *Observaciones sobre el judeo-español de Marruecos* que acompañan la primera edición de esta colección en la *Revista de Filología Hispánica*, 1945.

Hay que agregar que en las últimas generaciones la fonética arcaica del judeo-español en Marruecos ha tendido a desaparecer bajo la influencia del español moderno. La adopción de la jota moderna se produjo bastante pronto (antes de fines del siglo pasado) en ciertos sectores. Sobre todo en la lectura o recitación de textos de origen peninsular moderno (algunas de nuestras versiones, como ya se verá, pertenecen a esa categoría) se olvidaba la pronunciación dialectal y se usaba la del castellano actual.¹ La ortografía adoptada para

¹ Con excepción de la interdental que no he oído pronunciar nunca; el dialecto modernizado sigue seseando.

esta edición tiene la ventaja de permitir, sin mucha dificultad, las dos lecturas posibles de nuestros romances, la judeo-española y la castellana normal.

No comento las anomalías morfológicas propias del dialecto que se encuentran en nuestros textos, y en la mayoría de los casos no exigen aclaración. Se observará, además, que nuestros textos usan muy caprichosamente las formas dialectales mezcladas con las del español general: se debe esa irregularidad, en parte al contagio del castellano moderno, en parte también a la conservación en el romancero de formas castellanas normales, sin que se pueda aclarar, en cada caso, si actuó una causa u otra. Naturalmente he respetado las formas usadas por mis informantes. Un cuadro general de la morfología del dialecto y datos sobre su léxico se hallarán en los estudios citados. En nuestro breve glosario sólo figuran las formas o palabras que podrían resultar oscuras para el lector.

Otra diferencia separa esta edición de la anterior, y es el orden en el cual vienen publicados los romances. La primera edición se compuso, en varios números de la *Revista de Filología Hispánica*, a medida que se recogían los textos, sin que se pudiera ordenar el conjunto de la colección. Aquí los romances están agrupados, según sus temas y su carácter, de acuerdo con las normas que se usan en tales colecciones.

En cuanto a los comentarios, fundados, como ya se ha dicho, en la documentación muy incompleta que se podía conseguir en Buenos Aires en aquellos tiempos, he tenido que corregirlos y ampliarlos, a veces rehacerlos por completo, para tener en cuenta una información más extensa. No se ha tratado, claro está, ni entonces ni hoy, de hacer un estudio exhaustivo de cada romance. Sólo he querido situar mis versiones, y evocar los problemas y peculiaridades más notables que aparecen en la tradición de cada poema. Espero que esos comentarios seguirán siendo de alguna utilidad para orientar al lector.

He completado las referencias a versiones judeo-españolas conocidas, marroquíes y orientales. Doy a continuación una lista de las colecciones a las que me refiero, con las abreviaturas que utilizo para designarlas. Debo mucho, en ese dominio de la bibliografía del romancero judeo-español, a los excelentes trabajos y a la amistad de mis eruditos colegas Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, de la Universidad de California en Los Angeles. Es un agradable deber para mí hacer constar aquí esa deuda.

BIBLIOGRAFÍA

COLECCIONES JUDEO-ESPAÑOLAS DE ROMANCES

Marruecos y Oriente:

- C = MENÉNDEZ PIDAL (Ramón), *Catálogo del romancero judío-español*, en: *Cultura española*, nov. 1906, págs. 1045-1077, y feb. 1907, págs. 161-199. Reeditado en *El romancero, teorías e investigaciones*, Madrid, 1928, y en *Los romances de América y otros estudios*, Colección Austral, Buenos Aires-México, 2.^a edición, 1941 (en la primera edición no aparece el *Catálogo*).

(El *Catálogo* reúne muestras de los materiales entonces publicados y de otros inéditos, recogidos por el autor (fuentes casi únicamente inéditas en lo que se refiere a Marruecos); desgraciadamente el *Catálogo*, por su naturaleza misma, es bastante lacónico, y la procedencia de los extractos que cita es incierta cada vez que el romance lleva una indicación de origen múltiple. — Utilizamos la edición argentino-mexicana y remitimos a la paginación correspondiente; sin embargo, citamos los extractos de romances por la edición primera, en *Cultura española*, que tiene citas más extensas que las posteriores.)

- Gil = GIL (Rodolfo), *Romancero judeo-español*, Madrid, 1911.

(Obra algo descuidada, donde se pueden señalar numerosos errores. Reproduce los textos de la *Antología*, t. X, sección VI.^a —o sea las colecciones de Coello y Danon—, los romances de Galante y los fragmentos del *Catálogo* en su primera edición.)

Marruecos:

- A = ATTÍAS: véase *Oriente*.
Al(G) = ALVAR (Manuel), *El romance de Gerineldo entre los sefardíes marroquíes*, en: *Boletín de la Universidad de Granada*, núm. 91, 1951.

- Al(Lo) = ———, *Romances de Lope de Vega vivos en la tradición marroquí*, en: *Romanische Forschungen*, 1951, págs. 282-305.
- Al(CR) = ———, *Cinco romances recogidos en Tetuán*, en: *Estudis romànics*, t. III, Barcelona, 1951-1952, págs. 57-87.
- Al(BmV) = ———, *Los romances de "La Bella en misa" y de "Virgilio"* en Marruecos, en: *Archivum*, t. IV (1954), págs. 264-276.
- Al(AT) = ———, *Amnón y Tamar en el romancero marroquí*, en: *Vox Románica*, t. XV (1956), pág. 241.
- Al(TD) = ———, *Textos hispánicos dialectales*, t. II, Madrid, 1960, pág. 760 y sigs.
- Al(PT) = ———, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, 1966.
(Antología de textos marroquíes y orientales, pero las versiones inéditas son únicamente marroquíes.)
- Ar = ARCE (Padre A.), *Cinco nuevos romances del Cid*, en: *Sefarad*, t. XXI (1961), págs. 69-75.
- Bl = BENOLIEL, *Dialecto judeo-español marroquí o hakitía*, capítulo XIII, en: *Boletín de la Real Academia Española*, t. XIV (1927), págs. 357-373.
(En ese capítulo de su estudio dialectológico, el autor reproduce versiones de algunos romances de tema bíblico conservados entre los judíos de Marruecos, con otros textos ajenos al romancero.)
- BM = BENAVIDES MORO (N.), *Variante sefardí de un romance de asunto leonés*, en: *Archivos leoneses*, t. VI (enero-junio 1952), págs. 97-102.
- GG = GUASTAVINO GALLET (Guillermo), *Cinco romances sefardíes*, en: *África*, t. VIII (1951), págs. 537-539.
- L = LÉVY: véase *Oriente*.
- LP = LARREA PALACÍN (Arcadio de), *Cancionero judío del norte de Marruecos*, t. I-II: *Romances de Tetuán*, Madrid, 1952.
- Ma = MOYA: véase *Oriente*.
- MR = MARTÍNEZ RUIZ (J.), *Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)*, en: *Archivum*, t. XIII (1963), págs. 79-215.
- O = ORTEGA (Manuel L.), *Los hebreos en Marruecos*, Madrid, 1934, 2.^a parte, cap. V, págs. 210-236 (una primera edición se publicó en Madrid en 1919; cito siempre por la de 1934).
- P = PULIDO: véase *Oriente*.¹

Oriente:

- A = ATTÍAS (Moshe), *Romancero Sefardí*, Jerusalem, 1955, (2.^a edición, no modificada, en 1961; sólo se agregó una traducción al castellano del prólogo hebreo).

¹ Para completar la lista de fuentes marroquíes que conozco, habría que mencionar otra, no citada en este trabajo: SÁNCHEZ MOGUEL (A.), *Dos romances del Cid conservados en las juderías de Marruecos*, en: *Romanische Forschungen*, t. XXIII (1907), págs. 1087-1091.

- (Los núms. 73, 74, 75 y 78 reproducen textos marroquíes, ya editados; el núm. 18, *Señas del marido*, inédito, es, según creo, de origen marroquí.)
- Alg(CS) = ALGAZI (León), *Chants séphardis*, Londres, 1958.
- Alg(QM) = ———, *Quatre mélodies judéo-espagnoles*, Editions Salabert, Paris-New-York, sin fecha.
- Ant. = MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. X, Madrid, 1900, sección VI.^a, págs. 303-357.
(Reproduce la colección de Danon, junto con una versión, pág. 319, de la *Muerte del Duque de Gandía* publicada por Sánchez Moguel en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XVI, 1890, y las diez versiones inéditas de la colección Coello.)
- AS(HB) = ARMISTEAD (Samuel G.) y SILVERMAN (Joseph H.), *Hispanic Balladry among the Sephardic Jews of the West Coast*, en: *Western Folklore*, t. XIX (1960), págs. 229-244.
- AS(At) = ———, *A new Sephardic Romancero from Salonika*, en: *Romance Philology*, t. XVI (agosto 1962), págs. 59-82.
(Reseña de la colección de Attias.)
- AS(Ro) = ———, *Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la isla de Rodas*, Pisa, 1962 (manuscrito en letra hebrea: transcripción y amplio comentario).
- AS(C) = ———, *El romance de Celinos y la adúltera entre los sefardíes de Oriente* en: *Anuario de Letras*, t. II (1962), págs. 5-14.¹
- BbJ = BEN YAMIN BEN YUSEF, *El buquieto de romansas*, Istanbul, año 5686 (= 1925-1926).
(Caracteres hebreos; el nombre del autor aparece también en grafía francesa: Benjamin ben Joseph.)
- Bi = BIDJARANO (H.), *Los judíos en Oriente*, en: *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, t. IX (1885), págs. 23-27.
- Ch = CHEREZLI (Salomón Israel), colección manuscrita en letra hebrea, transcrita y editada por S. G. Armistead y J. H. Silverman, *Judeo-spanish ballads in a MS by Salomon Israel Cherezli*, en los *Studies in honor of M. J. Benardete*, Las Américas publishing Company, New York, 1965, págs. 367-387.
- Co = COELLO y PACHECO (Carlos), colección editada en *Ant.*, t. X, sección VI.^a, págs. 303-306, 307, 309-314.
- D = DANON (Abraham), *Recueil de romances judéo-espagnoles chantées en Turquie*, en: *Revue des Etudes Juives*, 1896, t. XXXII, págs. 102-123 y 263-275, y t. XXIII, págs. 122-139 y 255-268.
- DP = DÍAZ PLAJA (Guillermo), *Aportación al cancionero judeo-español del Mediterráneo oriental*, en: *Boletín de la Biblioteca*

¹ Los mismos autores han publicado también versiones orientales inéditas de otros dos romances en *Dos romances fronterizos en la tradición sefardí oriental* (artículo de la *Nueva Revista de Filología hispánica*, t. XIII, 1959, págs. 88-97.)

- Menéndez y Pelayo*, año XVI, enero-diciembre 1934, págs. 49 y sigs.
- E(Tr)* = ESTRUGO (José M.), *Tradiciones españolas en las juderías del Oriente próximo*, en: *Sefarad*, t. XIV (1954), pág. 128 y sigs.
- E(Se)* = ———, *Los Sefardíes*, La Habana, 1958, capítulo IX, pág. 125 y sigs.
- G* = GALANTE (Abraham), *Quatorze romances judéo-espagnols*, en: *Revue Hispanique*, t. X (1903), págs. 594-606.
- GC* = GIMÉNEZ CABALLERO (E.), *Monograma sobre la judería de Escopia*, en: *Revista de Occidente*, marzo 1930, págs. 370-371.
- GLI* = GONZÁLEZ LLUBERA (Ignacio), *Three Jewish Spanish Ballads in MS. British Museum Add. 26967*, en: *Medium Aevum*, t. VII (1938), pág. 15 y sigs. (textos transcriptos del hebreo).
- H* = HEMSI (A.), *Coplas sefardíes*, Alexandrie, 5 vols.: I, 1932; II, 1933; III, 1934; IV, 1935; V, 1938.
- H(FS)* = ———, *Sur le folklore sefardi*, en: *Le Judaïsme séphardi* (Londres), nouvelle série, núm. 18, abril 1959, pág. 794.
- K* = KALMI BARUH, *Španske romanse bosanskih Jevreja*, en: *Go-dišnjak, La Benevolencia* (Sarajevo-Beograd), 1933, págs. 272-288.
- L* = LÉVY (Isaac), *Chants judéo-espagnols*, Londres, 1959.
(Los núms. 13, *Adúltera*, ó, II.º tipo = *Catálogo*, 79; 15, *Señas del marido*, é; y 18, *Conde Olinos*, son versiones marroquíes.)
- Ma* = MOYA (Ismael), *Romancero*, Buenos Aires, 1941, t. II, pág. 255 y sigs.
(Entre varias versiones orientales recogidas de boca de inmigrantes a la Argentina, figura una del *Conde Olinos*, recitada por un muchacha nacida de padres alejandrinos, que tiene todo el aspecto de una versión marroquí.)
- McC* = Mac CURDY (Raymond R.) and STANLEY (Daniel D.), *Judeo-Spanish ballads from Atlanta, Georgia*, en: *Southern Folklore Quarterly*, diciembre 1951, págs. 221-238.
- ML* = MANRIQUE DE LARA (Manuel), *Romances españoles en Los Balcanes*, en: *Blanco y Negro*, año 26, 2 de Enero de 1916.
(Sólo vi la reproducción de esos cortos textos con música en Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939, págs. 36-37. Véase el artículo correspondiente en la bibliografía que termina la reseña de Attias por Armistead-Silverman.)
- Mo(El)* = MOLHO (Michael), *Cinq élégies en judéo-espagnol*, en: *Bulletin hispanique*, t. XLII (1940), págs. 231-235.
- Mo(UC)* = ———, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid-Barcelona, 1950.
- Mo(LS)* = ———, *Literatura sefardita de Oriente*, Madrid-Barcelona, 1960.
- MT* = M[ARTÍNEZ] TORNER (Eduardo), *Temas folklóricos, música y poesía*, Madrid, 1935.
- My* = MILWITZKY (William), *El viajero filólogo y la antigua España*, en: *Cuba y América*, t. XIX, 30 de julio 1905, págs. 325-327.

- P* = PULIDO (Ángel), *Españoles sin patria*, Madrid, 1905.
(Cita principalmente versiones de Oriente, pero trae también citas marroquíes, que forman parte de una carta de José Benoliel reproducida en el volumen.)
- Rgo* = RODRIGO (J.), *Dos canciones sefardíes armonizadas*, en: *Sefarad*, t. XIV (1954), pág. 353.
- SS* = S[AN] S[EBASTIÁN] (P. José Antonio de), *Canciones sefardíes para canto y piano*, Tolosa, sin fecha (el comentario lleva la del 15 de diciembre 1943).
- Su* = SUBAK (J.), *Zum Judenspanischen*, en: *Zeitschrift für Romanische Philologie*, t. XXX (1906), págs. 129-185.
- U(R)* = UZIEL (Baruch), *Ha-folklor šel ha-yehudim ha-sefaradim*, en *Rešumot* (Tel Aviv), t. V (1930) y VI (1931): once romances en el t. VI, pág. 359 y sigs.
- U(Ym)* = ———, *Šaloš romansot*, etc., en: *Yeda^cAm*, t. II (1954), págs. 75-76: tres romances; — *Šaloš romansot*, etc., *ibid.*, págs. 172 y 175-177: otros tres romances; — *Šete romansot*, etc., *ibid.*, págs. 261-265: dos romances.
(Los romances de Uziel, 19 versiones en total, están en caracteres hebreos; los transcribió parcialmente Arcadio de Larrea Palacín (*El cancionero de Baruh Uziel*, en: *Vox Romanica*, julio-diciembre 1959, pág. 324 y sigs.): allí figuran los tres romances de *Yeda^cAm*, págs. 75-76, con los núms. I-III, y luego los once de *Rešumot*, con los núms. IV-XIV; desgraciadamente hay bastantes errores en la transcripción: nuestras citas tienen siempre en cuenta el original.)
- W* = WIENER (Leo), *Songs of the Spanish Jews in the Balkan Peninsula*, en: *Modern Philology*, t. I (1903-1904), págs. 205-216 y 259-274.
- Y* = YONA (Yacob Abraham), reedición de un folleto suyo titulado *Romansos* (anterior a 1909), por S. G. Armistead y J. H. Silverman, *Un romancerillo de Yacob Abraham Yona*, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, 1966, págs. 637-643.

OTRAS COLECCIONES Y ESTUDIOS SOBRE ROMANCERO MENCIONADOS EN ESTE VOLUMEN

- AGUILÓ Y FUSTER (Mariano), *Romancer popular de la terra catalana*, Barcelona, 1893.
- ALMEIDA GARRETT, *Romanceiro* (nueva edición en 1 vol.), Porto, 1949.
- ALONSO CORTÉS (Narciso) *Romances populares de Castilla*, Valladolid, 1906.
- , *Romances tradicionales*, en: *Revue hispanique*, t. L (1920), págs. 198-267.
- ALVES (Francisco Manuel), *Cancioneiro popular bragançano*, en: *Memorias arqueologico-historicas do distrito de Bragança*, vol. X, Porto, 1938.
- AMADES (Joan), *Folklore de Catalunya*, t. II: *Cançoner*, Barcelona, 1951.
- BRAGA (Theophilo), *Cantos populares do Archipelago açoriano*, Porto, 1869
(= tomo IV del *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*).

- , *Romanceiro geral portuguez*, segunda edição ampliada, Lisboa, 3 vols.: I, 1906; II, 1907; III, 1909.
- BRIZ (Francesch Pelay), *Cansons de la terra*, Barcelona, 5 vols., 1866-1877.
- CONSIGLIERI PEDROSO (Z.), *Poesías populares portuguesas*, en: *Revue hispanique*, t. IX (1902), págs. 455-467.
- COSSÍO (José María de) y MAZA SOLANO (Tomás), *Romancero popular de la Montaña*, Santander, 2 vols.: I, 1933; II, 1934.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ (Manuel), *Folk-Lore leonés*, Madrid, 1931.
- GARCÍA MATOS (Manuel), *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Barcelona-Madrid, 2 vols.: I, 1951; II, 1952.
- GIL (Bonifacio), *Romances populares de la Extremadura*, Badajoz, 1944.
- GIL GARCÍA (Bonifacio) [mismo autor que el anterior], *Cancionero popular de Extremadura*, 2 vols.: I, Valls, 1931; II, Badajoz, 1956.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL (María), *Romances que deben buscarse en la tradición oral*, en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3.ª época, t. XV (nov.-dic. 1906), págs. 374-386, y XVI (enero-febrero), págs. 24-36.
- , *Romances*, etc. (edición ampliada, en volumen), Madrid, sin fecha [1929].
- KUNDERT (Hans), *Romancerillo sanabrés* en: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. XVIII (1962), págs. 37-124.
- LEITE DE VASCONCELLOS (J.), *Romanceiro português*, Coimbra, 2 vols.: I, 1958; II, 1960.
- MARTÍNEZ RUIZ (Juan), *Romancero de Güéjar Sierra (Granada)*, en: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. XII (1956), págs. 360-386 y 495-543.
- MARTINS (Padre Firmino A.), *Folklore do concelho de Vinhaes*, 2 vols.: I, Coimbra, 1928; II, Lisboa, 1939.
- MENÉNDEZ PIDAL (Ramón), *El romancero español*, The Hispanic Society of America, New York, 1910.
- , *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, 1928 (cito por la reproducción de esa obra en la Colección Austral, 3.ª edición, Buenos Aires-México, 1941).
- , *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, 1953. (Referencia abreviada: *Rom. hisp.*).
- , *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (editado por el seminario Menéndez Pidal), Madrid, 2 vols.: I, 1957; II, 1963.
- MENÉNDEZ Y PELAYO (Marcelino), *Antología de poetas líricos castellanos*, tomos VIII a XII (cito por la edición antigua) (*Ant.*):
- t. VIII-IX, Madrid, 1899 (reimpresión de la *Primavera* de Wolf y Hofmann, con suplementos en el t. IX, págs. 171-360);
- t. X, Madrid, 1900 (recopilación de romances recogidos de la tradición oral, sacados en su mayoría de las colecciones publicadas hasta entonces, especialmente de la de Juan Menéndez Pidal, *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*, Madrid, 1885, del *Romancerillo* de Milá y de la colección oriental de Danon).
- t. XI-XII, Madrid, 1903 y 1906 (*Tratado de los romances viejos*).
- MICHAELIS DE VASCONCELLOS (Carolina), *Estudios sobre o romanceiro peninsular*, en: *Revista lusitana*, t. II (1890-1892), págs. 156-179 y 193-240.
- MILÁ y FONTANALS (Manuel), *Romancerillo catalán*, 2.ª edición, Barcelona, 1882.

- MORALES (Mercedes) y LÓPEZ DE VERGARA (María Jesús), *Romancerillo canario*, Universidad de la Laguna, Canarias (sin fecha: el prólogo de Diego Catalán lleva la fecha de mayo 1955).
- MUNTHE (Ake W:son), *Folkpoesi från Asturien*, Upsala, 1888.
- RAMÓN y RIVERA (L. F.) y ARETZ (Isabel), *Folklore tachirensis*, t. I, 2 vols., Caracas, 1961.
- RODRIGUES DE AZEVEDO, *Romanceiro do archipelago da Madeira*, Funchal, 1880.
- Romances tradicionales y canciones narrativas existentes en el folklore español* (incipit y temas), Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto español de Musicología, Barcelona, 1945.
- SCHINDLER (Kurt), *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941.
- TAVARES (Abbate José Augusto), *Romanceiro trasmontano*, en: *Revista lusitana*, t. VIII (1903-1905), págs. 71-80, y IX (1906), págs. 277-323.
- VICUÑA CIFUENTES (Julio), *Romances populares y vulgares*, Santiago de Chile, 1912.

I. ROMANCES “HISTÓRICOS”

EL CONDE DE SANDARIA ¹

(NACIMIENTO DE BERNARDO DEL CARPIO)

- Hermana tiene el buen Cidi que Ximena se llamaba;
namorado se había de ella este conde de Sandaria.
Un día se vieron juntos, Ximena quedó preñada;
su padre, como lo supo, mandó tenerla encerrada.
- ⁵ Meten al conde en prisiones, y a Ximena la encerrara
en un castillo de vidro, buen castillo y buena guardia.
Van días y vienen días, Ximena parida estaba,
parida estaba de un niño como la leche y la grana.
Un día empañando al niño Ximena bien le miraba:
- ¹⁰ —¿Para qué nacites, hijo, de madre tan desgraciada?
Tu padre está en las prisiones, tu madre está aquí encerrada.
Oído lo había la reina desde su alta ventana.
—¿Qué tenedeis vos, Ximena, Ximena la mi cuñada?
Si os faltaban vestidos, yo os daré seda y grana;
- ¹⁵ Si os faltara dinero, yo os daré oro y plata.
—Ni me faltaban vestidos, ni me falta oro y plata;
lo que quiero es a esse conde, a esse conde de Sandaria.
—Yo te juro Al-lah, Ximena, Ximena la mi cuñada;
no comer pan a manteles ni acostarme en la mi cama,
- ²⁰ hasta que saquen al conde, a esse conde de Sandaria.
Y otro día a la mañana las ricas bodas se armaban;
ya se casaba Ximena con el conde de Sandaria.

(Bs.As.)

Catálogo, 1.

Marruecos: *LP*, I (1 y 1b); Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, t. I, págs. 177-183, 1c a 1n (12 versiones, 9 de ellas inéditas).

¹ Al frente de cada romance, indico el título con el cual me fue transmitido; luego, entre paréntesis, el más conocido en la tradición española y en la literatura del romancero.

Este romance, que sólo se ha conservado entre los judíos marroquíes, cuenta las circunstancias del nacimiento de Bernardo del Carpio. El héroe legendario, a quien no se nombra, es también aquí hijo ilegítimo del conde de Saldaña y de la hermana del rey; sólo se han alterado los nombres, sustituyendo Saldaña con "Sandaria" y transformándose el rey Alfonso el Casto en el "buen Cid"; se conservó el nombre de Jimena, que es el tradicional para la madre de Bernardo. También se recuerda el castigo de los culpables (prisión del conde y encierro de Jimena). La versión impresa del siglo XVI (*Primavera*, 8 = *Cancionero de Amberes*, 1550; véase un fragmento de otra versión antigua en Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 176) no contiene nada más, y corresponde, poco más o menos, a los primeros dieciséis octosílabos de la nuestra. Sobre la antigüedad del romance hay dudas; la versión antigua, con su tono prosaico, parece de composición relativamente tardía. Los detalles poéticos que se notan en la traducción marroquí son fruto probable de la ulterior elaboración oral del romance.

A esa elaboración se debe seguramente la segunda parte de las versiones marroquíes. Perdido el recuerdo de Bernardo y desaparecido su nombre, se trasladó todo el interés a los amores del conde con Jimena, atribuyéndoseles una conclusión feliz por intervención de la reina. Esa transformación novelesca del romance lo desplaza hacia el tema de los amores de princesas contrariados por el rey o el emperador, con olvido de la fábula antigua, que dejaba al conde en prisión y presentaba a Bernardo, ya hombre, en vana lucha por la libertad de su padre. La nueva historia está contada en forma más completa en algunas versiones (*Romancero tradicional*, 1c, 1h), que desarrollan la intervención de la reina ante el rey, su diálogo con él y la liberación del conde. Una de ellas (1k) está contaminada en su final con el romance de la *Venganza de un hijo* (véase más adelante), sin duda por la vaga semejanza de situación.

Hay que observar el curioso juramento de la reina, rasgo más bien característico de los romances carolingios (véase en *Antología*, t. IX, pág. 40, el juramento del marqués de Mantua); no figura en todas las versiones. En cuanto a la inesperada invocación de Alá (verso 18: variante propia de mi versión), se explica por el hecho de que este romance va encabezado en Marruecos por un fragmento del romance fronterizo de la pérdida de Antequera (*Primavera*, 75; véase el fragmento más adelante en esta colección), que anuncia una acción y personajes moros. Así se puede explicar también el nombre

de "Cid" o "Cidi" que se da al rey en mi versión y alguna otra, pues suena a nombre moro en Marruecos (véase igual confusión en el romance del *Cid* y *Búcar*); sin embargo, "Cidi" se usa sin motivo particular, en vez de "conde", para designar el protagonista de otro romance (véase más adelante *La Buena Hija*).

DELANTE DEL REY LEÓN

(QUEJAS DE JIMENA)

Delante del rey León, doña Ximena una tarde
demandando iba justicia por la muerte de su padre:
—¡Justicia, señor, justicia, si me la queredeis dare!
Cada día que amanece, veo a quien mató a mi padre,
5 caballero en su caballo y en su mano un gavilane.
Comióme mis palomitas, cuantas en mi palomare;
las gordas él se las come, las flacas su gavilane,
y las que no le aprestaban a mí me las viene a dare.
El rey que esto no juzga no merecía reinare,
10 ni cabalgar a caballo, ni con moros guerreare,
ni comer pan a manteles, ni con la reina folgare.
—El Cidi es buen caballero, y no le puedo hazer male.
Haremos un gran concierto, Ximena, si a ti te plaze,
de casarte con el Cidi, que es hombre que mucho vale.
15 Contenta salió Ximena de los palacios reales,
y así casóse Ximena con el que mató a su padre.

(Bs.As.)

Catálogo, 3.

Marruecos: *P*, pág. 54 (2 versos); *Ar*, III; *LP*, II (2 y 3); *Al* (PT, 3a).

Este romance de las Quejas de Jimena, que en las antiguas colecciones presenta varias formas, parece muy olvidado en la tradición oral de la Península, que, como se sabe, ha conservado muy pocos romances históricos. Menéndez Pidal (*Flor nueva de romances viejos*, pág. 208) sólo menciona su existencia en Andalucía; una versión portuguesa muy incompleta se halla en Th. Braga, *Romanceiro geral portuguez*, t. II, pág. 249. En cambio, está muy difundido entre los judíos de Marruecos, y es uno de los tres que fueron comunicados a Menéndez Pidal por el señor Salomón Lévy de Orán a principios de este siglo (véase *Catálogo*, pág. 129 y núm. 3). Las marroquíes que conozco difieren poco una de otra.

Las versiones antiguas (véase *Primavera*, 30, 30 a y 30 b) coinciden con las modernas en lo que se refiere al texto de las quejas. En la conducta violenta y humillante que Jimena atribuye al Cid se ha señalado una reminiscencia de las quejas de doña Lambra (*Primavera*, 19, 20 y 25); en las versiones antiguas es más extensa y clara la contaminación (sobre todo *Primavera*, 30 a y 30 b) que en las judías, donde sólo aparece el detalle del gavilán cebado en el palomar, prescindiéndose de la amenaza de cortar las faldas de la heroína “en vergonzoso lugar” y de forzar sus doncellas “casadas y por casar”; en cambio, desarrollan larga e ingenuamente el saqueo del palomar. También el anatema al rey que no hace justicia es común a las viejas versiones y a las orales.

Más curiosa es la relación de nuestra versión y de las demás marroquíes con otro romance de las Quejas de Jimena, que no es de los viejos y se imprimió en el *Romancero general* de 1600 (Durán, número 735). Comienza como nuestra versión:

Delante el rey de León — doña Jimena una tarde
se pone a pedir justicia — por la muerte de su padre...

y termina igualmente con la decisión del rey de casar a Jimena con Rodrigo, y no, como las versiones más viejas, con una carta enviada al Cid para citarlo a la corte del rey, después de haber propuesto Jimena misma la solución del casamiento (*Primavera*, 30 a, variante de Timoneda, y 30 b; así sucede también en el relato de la *Crónica rimada*). La semejanza de nuestras versiones con aquélla es un indicio más de las relaciones de los judíos desterrados con la Península.

La versión del *Romancero general* es una de las que Corneille reprodujo en el *Avertissement* de su *Cid*, y mis informantes la conocen de memoria desde el primer verso al último por haberla leído en Orán en un ejemplar del *Cid* francés. Pero no pudo influir esa lectura en la versión tradicional que me comunicaron y que doy aquí, ya que la distinguen muy bien de la del libro, y recitan separadamente las dos versiones; además la versión tangerina citada en el *Catálogo*, núm. 3, y la de Larrea son casi idénticas a la nuestra, sin que se pueda invocar la lectura de Corneille para explicarlas. La verdad es que la versión del *Romancero general*, cuatro siglos después de haber influido en la tradición marroquí, volvió a África del norte con los franceses y Corneille, y fue reconocida por

los judíos de Orán, con razón, como hermana de la versión tradicional.

La versión de Alvar, parecida a las demás en su primera parte, rehace en forma algo absurda el juicio del rey (pone a Jimena “en el reino”).

Para más detalles sobre las distintas versiones del romance de las *Quejas de Jimena*, remito a mi estudio sobre *El casamiento del Cid* en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. VII (1953), especialmente pág. 326 y sigs.

EL REY FERNANDO

(EL REY SANCHO Y URRACA)

Rey Fernando, rey Fernando, de Toledo y Aragón,
a pesar de los franceses dentro de la corte entró.
Halló la Francia arrevuelta y también la apaziguó,
y a su hermano don Alonso en prisiones le metió.
5 Después que le aprisionara, mandara echar un pregón:
"Todo el que por él hablare, tenelde por gran traidor;
sea conde u sea duque, quitalde la rentación".
Oído lo había su hermana, doña Alba antes del sol.
Quitóse paños de siempre y de pascua los vistió;
15 con ciento de sus donzellas dentro de la corte entró:
—En buena hora estés, mi hermano, hermano mío y señor.
—En ella vengáis, mi hermana, doña Alba antes del sol.
—Cuando yo era chiquita, me datis un bofetón,
y yo porque no llorara, me prometitis un don;
20 y ahora que ya soy grande, me lo pagarís, señor.
—Tengo Francia y tengo Roma, y Toledo y Aragón;
de todas las mis cibdades, escogí la más mejor.
—No quiero cibdad ninguna, todas a mi mandar son;
lo que quiero es a mi hermano, me le saquís de prisión.
20 —Mañana por la mañana os lo sacaría yo.
No quiero yo más que ahora, sano, vivo y como vos.
Otro día a la mañana lo sacó de la prisión.

(Bs.As.)

Verso 2: *corte*: contaminación del verso 10; las demás versiones tienen *Francia*.

Verso 17: *escogí*: forma dialectal regular por *escoged*.

Catálogo, 4.

Marruecos: *GG*, II; *LP*, III (4 y 5); *MR*, XXXI.

Este romance, del cual tenemos versiones antiguas impresas (*Primavera*, 39), y que parece desconocido hoy en la Península, se refiere a las luchas del rey Sancho II con su hermano Alfonso. Se

sabe que Fernando I el Magno había repartido antes de morir sus reinos entre sus hijos, dejando Castilla a Sancho, León a Alfonso y Galicia a García. Esa partición de los reinos, tan famosa en la tradición épica castellana, originó, después de muerto Fernando, una serie de guerras fratricidas, cuyo último episodio, el cerco de Zamora, fue también muy celebrado por los juglares. Lo que sucedió entre la partición de los reinos y el cerco de Zamora, es decir entre el origen de las guerras y su conclusión, ocupa lugar mucho más reducido en la epopeya tradicional. Aquí se alude a la prisión de Alfonso, ocurrida después de derrotarlo Sancho en Golpejera en el año 1072. Este parece ser el único romance viejo que se refiere a las guerras entre los dos hermanos.

No menos histórica es la intercesión de la hermana ante el vencedor: Urraca pidió y consiguió en Burgos la libertad de Alfonso, con tal que se fuera a tierra de moros (véase Menéndez Pidal, *La España del Cid*, pág. 195). La predilección de Urraca por Alfonso no sólo se demuestra en este episodio, sino también en la resistencia que la infanta opuso a Sancho en Zamora ese mismo año, y, después, al sucederle Alfonso, en la parte que tomó en su gobierno, aconsejándole aprisionar a García (*La España del Cid*, págs. 225-226).¹

Si se compara la versión antigua con la nuestra resalta en ésta el desenlace feliz, expresado en un verso postizo que sustituye a la contestación cruel del rey en el texto antiguo:

Mal hayas tú, hermana, — y quien tal te aconsejó,
que mañana de mañana, — muerto te lo diera yo.

En la versión de Guastavino Gallent, el rey maldice a su hermana, pero le da satisfacción por no faltar a su promesa:

Mal haya a tus razones, — y a quien te las embezó.
Otro día, en la mañana, — a su hermano le sacó.

¹ Hoy se admite que existieron relaciones incestuosas entre Urraca y Alfonso: véase E. Lévi-Provençal y R. Menéndez Pidal, *Alfonso VI y su hermana Urraca*, en: *Al-Andalus*, t. XIII (1948), pág. 157 y sigs. Menéndez Pidal piensa que existió al respecto una tradición juglaresca, que coloca ese incesto en la época del reinado de Alfonso; en nuestro romance, que conserva el recuerdo de una época anterior, no aparece tal tradición. Se habrá notado el tono apasionado y arrogante de Urraca en el verso penúltimo, pero basta para explicarlo la tendencia de la tradición oral a exagerar y dramatizar.

Las de Larrea tienen un final parecido a éste. Pero quizá sea preferible considerar terminado el romance en el verso 21, habiéndose perdido el recuerdo del desenlace, como tantas veces ocurre en el romancero: en aquel verso se detienen la cita del *Catálogo*, y la versión de Martínez Ruiz.

En las versiones marroquíes se perdieron los nombres históricos de los personajes; doña Urraca se ha transformado en doña Alba, y, desarrollando poéticamente la metáfora encerrada en ese nombre, se la llama "doña Alba antes del sol"; Alfonso, a veces, es "Juan Lorenzo" o don Ordoño. En nuestra versión (también en una de las de Larrea y en la de Guastavino) lo más curioso es que el rey se llame Fernando, y no Sancho. Nótese que todo el principio de nuestro romance, tanto en las versiones marroquíes como en las antiguas, está contaminado con otro (*Primavera*, 33) que relata las imaginarias hazañas del Cid y de Sancho en Francia y Roma. Pero, a pesar del romance, este episodio, así como las mocedades del Cid en general, se suele situar tradicionalmente en la época, no de Sancho, sino de su padre Fernando (véase *La España del Cid*, págs. 137-138). Así en la *Crónica rimada* (Durán, *Romancero*, t. II, páginas 658-659):

El buen don Fernando par fue de Emperador [...]
 A pessar de Francesses los puertos de Aspa passó;
 A pessar de reys e de emperadores, a pessar de Romanos
 [dentro en París entró.

Es de suponer que el nombre de Fernando se halla en nuestra versión, no como resto de la tradición auténtica de las mocedades, sino por efecto de una alteración fortuita y tardía, como sucede en la versión del *Catálogo*, en la otra de Larrea y en la de Martínez Ruiz, que, en vez de nombrar al rey, le llaman "rey de Francia". Sin embargo, J. H. Silverman y S. G. Armistead, en un interesantísimo estudio recientemente publicado (*Sobre unos versos del Cantar de gesta de las Mocedades de Rodrigo conservados tradicionalmente en Marruecos*, en *Anuario de Letras*, t. VI, 1964, pág. 95 y sigs.) opinan, con buenas razones, que el nombre de Fernando en el romance puede derivar directamente de la tradición épica.

EL MORO DE VALENCIA

(EL CID Y BÚCAR)

- ¡Ay Valencia! y ¡ay Valencia! Valencia la bien cercada
primero fuitis del moro que de quistianos ganada,
y ahora, si Al-lah me ayuda, a moros serís tornada.
A esse perro de esse Cidi yo le pelaré las barbas;
5 su mujer, Ximena Gomes, será la mi cozinera;
su hija, doña Urraca, será la mi enamorada;
la de los rubios cabellos, essa me hará la cama,
y la más chiquita de ellas encenderá la mi duaya.
Oído lo había el buen Cidi desde su alta ventana;
10 los dados tiene en la mano, al suelo los arronjara;
fuése para los palacios donde la Urraca estaba:
—En buena hora estés, Urraca, mi estrella de oro esmaltada.
—En ella vengáis, mi padre, espejo en que me miraba.
—Levántate tú, Urraca, levántate de mañana,
15 quítate paños de siempre y ponte los de la pascua;
con agua de la redoma arrebólate la cara,
hasta que saques el rostro como espada acercalada.
Con ciento de tus donzellas assómate a la ventana;
verás passar a esse Cidi, detenédmele en palabras;
20 las palabras sean pocas y en amor sean tocadas.
—¿Cómo lo haré, mi padre? que de amor no entiendo nada.
—Yo te enseñaré, mi hija, como si fueras usada.
Se levantó la Urraca, se levantó de mañana;
se quitó paños de siempre y puso los de la pascua,
25 y con ciento de sus donzellas assomóse a la ventana.
Vido passar a esse Cidi que se passa y no la habla:
—¿Quién es ésse u cuál es ésse que se passa y no me habla?
—El Cidi soy, mi señora, que por ti ando yo en batalla;
siete años hazían, siete, que por ti blando mi espada.
30 —Y otros siete, mi señor, que estoy por essa ventana;
de tus amores, el Cidi, tirarme por la ventana.
—Si te tirares, mi vida, te reciberé en mi halda.
Ellos en essas palabras, el Barbés que rebuznara.
—¿Qué es aquesto, mi señora, gran traición tenís armada.

35 —No tengo traición ninguna, ni en mi linaje era usada;
 los caballos de mi padre, no los han dado cebada.
 Entre esas palabras y otras, la cabeza le cortara.

(Bs.As.)

Verso 17: *acercalada*, incomprendible para mis informantes; léase *acicalada*.

Catálogo, 6.

Marruecos: *O*, pág. 227; *LP*, V (8); *Al* (TD, pág. 761); *Ar*, I.

El episodio de la fuga del rey Búcar, relatado en el *Mío Cid* (118), aparece transformado por completo en este romance, que imagina, en vez de la batalla, un ardid amoroso armado por el Cid y una hija suya para apoderarse del moro. Las versiones antiguas impresas (*Primavera*, 55), que cuentan la misma historia, terminan con la huida del rey moro, que perseguido por el Cid logra escapar en una barca, mientras que en el *Mío Cid* muere alcanzado por Rodrigo “a tres braças del mar”. Todas esas diferencias hicieron que alguna vez el romance se considerase como independiente de la tradición épica (véase *Ant.*, t. XI, pág. 360); por el contrario, Menéndez Pidal cree que es el último término de una larga elaboración tradicional orientada hacia lo novelesco y fantástico (*Flor nueva*, pág. 212; *Romancero hispánico*, t. I, pág. 226 y sigs.)

Existen versiones modernas de este romance en varias regiones de España y Portugal. Falta en las marroquíes el desenlace tradicional (huida y persecución de Búcar) que se sustituye con la muerte inmediata del moro. En mi versión sólo queda el recuerdo de Babieca, transformado en “Barbés” (“Babieca” en la versión Arce).

Nótese la confusión creada en mi versión por el nombre moro de Cid o Cidi, que se atribuye, ya al Cid cristiano (versos 4, 9), ya al moro (versos 19, 26, 28, 3). Igual confusión se nota en otras versiones marroquíes. Indiquemos para terminar, que este romance, en Marruecos, va casi siempre encabezado por el comienzo del romance fronterizo que cuenta la hazaña de Garcilaso de la Vega (*Primavera*, 93); reproducimos ese fragmento más adelante.

Para un estudio más detenido de la tradición moderna del *Cid* y *Búcar*, véase mi monografía en *Creación poética en el romancero tradicional* (Madrid, 1968).

MAÑANITA ERA, MAÑANA

(PÉRDIDA DE ANTEQUERA)

Mañanita era, mañana, a tiempo que alboreaba;
grandes fiestas hazen los moros en la vega de Granada.
Aquel que amores tenía, allí se le señalaban,
y el que no los tenía en tenerlos procuraba.

... ..

(Bs.As.)

Catálogo, 8.

Marruecos: *LP*, I (1 y 1b).

Ya hemos notado que este fragmento de romance, que viene encabezando en la tradición marroquí el del *Nacimiento de Bernardo del Carpio*, pertenece en realidad a uno de los romances fronterizos de la pérdida de Antequera (*Primavera*, 75). También figura, y con expresiones más parecidas a las de nuestro texto, como comienzo de un romance morisco artificioso de asunto completamente distinto que publicó Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* (está en Durán, 80). Menéndez y Pelayo (*Antología*, t. XII, pág. 182) piensa que pertenece primitivamente al morisco y no al fronterizo, y que es éste un caso de contaminación de los dos géneros, o más bien una prueba de que “los romances moriscos son algo más antiguos de lo que generalmente se cree”, pues el fronterizo contaminado ya figura en la segunda *Silva* de 1550. Pero, en realidad, el estilo de ese comienzo está todavía lejos del de los moriscos artificiosos, y puede serles muy anterior.

Noto un recuerdo de ese mismo principio en uno de los *Romances populares de Castilla* publicados por Narciso Alonso Cortés. Una de las versiones del conocidísimo romance de *Santa Catalina* que figuran en esa colección empieza así (pág. 115):

La mañana de San Juan, — al punto que rompe el alba,
hacen gran función los moros — en la ciudad de Granada.

No sabría decir si esos versos se dan también en otros lugares.

POR LOS ANJIBES DEL AGUA

(PORTACARRERO)

Por los anjibes del agua donde la fama salía,
saliera el rey de Granada con su moro alcaide un día,
a mirar la escaramuça que en el campo se hazía.
Entre ellos salió un quistiano valiente a las maravillas,
5 lança de oro en la su mano, que siete palmos tenía;
no las midió con su puño, que cincuenta y más tenía.
Cuando con ella bandea, la tira de villa en villa;
cuando con ella guerrea, con ella mata y hería.
Preguntó el rey al alcaide si había quien le conocía:
10 —Yo le conosco, señor, de allá de la Andaluzía;
fuerte guerrero se llama, natural es de Sevilla.
—Por tu vida, mi alcaide, saquísmele al campo un día.
—No haré tal, mi señor rey, aunque me coste la vida.
Un día se lo pidiera, a mí caro costaría;
15 me cayó de mi caballo, hízome tantas heridas;
me cautivara siete años, los mejores de mi vida;
y al cabo de los siete años, para su casa me envía,
y a las puertas de Granada escribió su valentía;
escribió con letras de oro un romance que dezía:
20 “Quien de aquí quitare esto, le quitaré yo la vida”.

(Bs.As.)

Verso 1: *anjibes*, léase *aljibes*.

donde la fama salía, texto corrompido; la versión tangerina del *Catálogo*, 11, da otra variante, también alterada: “por ande la infanta había”; algo parecido se lee en la de Alvar; las versiones manuscritas antiguas rezan: “que dentro de Alhambra avía”, o: “que del Alhambra salían”.

Verso 6: oscuro; Alvar: “no la *rindió* (léase *midió*) con los hierros” (sentido más satisfactorio).

Verso 7: *bandea*: según el *Diccionario de la Academia*, *bandear* es “mover a una y otra banda”; aludirá aquí al movimiento oscilatorio que precede el tiro de la lanza (?).

Verso 17: léase *para mi casa* como en la versión Alvar (cfr. versión antigua: “en libertad me ponía”).

Catálogo, 11.

Marruecos: *Al* (PT, 12).

Éste es un romance fronterizo inédito, del cual existen, sin embargo, dos versiones antiguas manuscritas. Menéndez Pidal, en su *Catálogo*, 11, compone con ellas una versión sintética, que es muy parecida a las marroquíes. El verso 11 allí se lee:

Portocarrero se llama, — natural es de Sevilla.

Se trata de Portocarrero, señor de Palma, que participó en las guerras de Granada; el verso que menciona su nombre parece olvidado en Tánger, pues no figura en la cita del *Catálogo*. Nuestra versión lo ha conservado, cambiando Portocarrero en “fuerte guerrero”; igual en la versión Alvar.

CERCADA ESTÁ SANTA FE

(GARCILASO DE LA VEGA)

Cercada está Santa Fe de un rico lienço encerado;
ricas tiendas le rodean de terciopelo y brocado.
En la más chiquita de ellas está Cristo señalado,
y en la cabeça de Cristo está un rubí de oro esmaltado,
⁵ que si le apreciáis, el Cidi, vale más que tu reinado.
A las doze horas del día un moro se ha demostrado,
sobre un caballo negro de blancas manchas manchado.
... ..
(Bs.As.)

Marruecos: *O*, pág. 227; *LP*, V (8); *Ar*, I.

Este fragmento, que se canta como comienzo de nuestra versión del *Cid y el Rey Búcar*, pertenece a un romance completamente distinto y bastante conocido: el romance fronterizo que cuenta la supuesta hazaña del joven Garcilaso de la Vega, vencedor de un moro que venía desafiando a los caballeros cristianos en la vega de Granada y por escarnio llevaba el Ave María atado a la cola del caballo. Véase a propósito de ese romance el *Tratado de los romances viejos*, de Menéndez Pelayo, en *Ant.*, t. XII, págs. 226-235, y las observaciones preliminares del mismo autor en el tomo XI de las *Obras* de Lope de Vega, edición de la Real Academia Española, páginas XLII-XLV, XLIX-LIII, LVII.

La forma más primitiva del romance de Garcilaso, varias veces rehecho en los siglos XVI y XVII, se encuentra en Pérez de Hita (ésta reproducida en la *Primavera*, 93), pero tampoco parece muy vieja. Nuestro texto sigue en general el de la versión antigua, que parece ser el mismo que utilizó Lope de Vega en sus dos comedias, *Los hechos de Garcilaso* y *El cerco de Santa Fe* (véanse págs. 222

y 232 del tomo XI de la edición ya citada). No me parece muy claro su comienzo, que, sin embargo, se encuentra idéntico en todas partes:

Cercada está Santa Fe — de un rico (o de mucho) lienzo encerado.

Santa Fe es la ciudad que los Reyes Católicos levantaron frente a Granada, fortificando para mayor seguridad el real que habían establecido al comenzar el asedio. El “lienzo encerado” de que está cercada la ciudad cristiana se halla explicado en forma bastante curiosa en la obra de Pérez de Hita, quien dice que el campo del rey “fue cercado de un firme baluarte, de madera todo, y luego, por encima cubierto de lienzo encerado, de modo que parecía una blanca y firme muralla, toda almenada y torreada, que era cosa de ver, que no parecía sino labrada de una muy fuerte cantería” (*Guerras civiles de Granada*, 1595, ed. Paula Blanchard-Demouge, Madrid, 1913, página 280). Esa explicación parece fundada más bien en la fantasía del autor que en la verdad histórica. Se puede pensar en otra acepción, ya atestiguada en el siglo xv, de la voz *lienzo*, que es ‘trozo de muralla’ (véase en el *Laberinto de Juan de Mena*, concluido en 1444, copla 96: “Cesárea se lee que con terremoto / fuesse su muro por tierra caído, / sus casas e pueblo todo destruido, / que non quedó lienzo que non fuesse roto”); tal acepción es corriente aún hoy en la Península y varios puntos de América); la palabra pudo figurar primitivamente en el romance con ese sentido.

Las versiones del siglo xvi y la de Arce no ofrecen nada que corresponda a nuestros versos 3-5; pero se encuentran en otros romances de moros y cristianos los motivos de la imagen de Cristo como enseña guerrera (*Primavera*, 92 y 92 a, llegada del ejército cristiano a Granada para sitiarla) y del rubí en la tienda (*Primavera*, 126, romance de Bovalías el pagano). En cambio, la llegada del moro se describe de igual modo en la tradición antigua y moderna. Dice la versión de Pérez de Hita:

cuando a las nueve del día — un moro se ha demostrado
encima un caballo negro — de blancas manchas manchado,

lo cual corresponde a nuestros versos 6 y 7, que se hallan, con variantes, en las demás versiones marroquíes. Todas, salvo la mía, siguen con más detalles sobre el moro; así la de Arce:

El moro que sobre él viene — parece de gran estado;
 la barba trae crecida, — y el cabello crespo y cano;
 un ojo tiene de vidrio, — y el otro tiene cerrado;
 un oído trae sordo, — y el otro trae tapado;
 un brazo trae velludo, — la mitad de él alheñado

(versos iguales en Ortega; incompletos en Larrea). El último verso recuerda el romance del modo Alatar, cuando sale al encuentro del Maestre de Calatrava (*Primavera*, 90):

lleva el brazo arremangado, — sola la mano alheñada.

El detalle puede ser conforme a alguna costumbre guerrera de los moros, pero quedan por explicar los dos versos asombrosos que preceden a éste. Hay que notar que en la comedia del *Triunfo del Ave María*, obra anónima del siglo XVII, que se siguió representando en Granada hasta nuestros días en conmemoración anual de la reconquista de la ciudad, el moro hace un papel grotesco, y los espectadores suelen burlarse de él e insultarle (véase Durán, 1118, nota). ¿Habría estado en contacto la tradición marroquí con formas tardías del romance, inspiradas en semejante interpretación del episodio?

Observemos, por fin, que la llegada del moro fue lo que permitió la contaminación con el romance de Búcar, pues éste empieza justamente con un elemento análogo:

Hélo, hélo, por do viene — el moro por la calzada,
 caballero a la gineta — encima una yegua baya...

Se confundió, pues, por la semejanza de la llegada, al moro sacrílego de Granada con el no menos antipático enemigo del Cid, y se pasó de un relato a otro, olvidando el resto del romance de *Garcilaso*. Sin embargo, algo de ese resto ha contaminado la versión Arce del mismo *Búcar*, pues allí se lee un desafío del moro a los caballeros cristianos y al rey Fernando, que está tomado de *Garcilaso*.

MALO ESTABA ESSE REY

(MUERTE DEL PRÍNCIPE DON JUAN)

Malo estaba esse rey, esse rey de Salamanca;
malo está de callentura, que otro mal no se le hallaba.
Ya mandan por los dutores, dutores de toda España;
unos le miran el purso, otros le miran las aguas;
5 todos dizen a una boca: —Mi señor no tiene nada,
si no era el más chiquito que Sabastián se llamaba:
—Perdón, perdón, mi señor rey, por esta triste palabra:
tres horas le quedan de vida, la una y media ya es passada.
Como esso oyera su padre, echó mano a la su barba;
10 pelósel a pelo a pelo, hasta que no dexó nada.
Por allí passó su madre, su madre la desgraciada;
rogando iba a Dios del cielo trocasse alma por alma.
Por allí passó su esposa, su esposa la desdichada,
toda vestida de luto y una sog a la garganta:
15 —Apartay, condes y duques, passará esta desdichada,
que bien se puede llamar viuda antes de casada.

(Bs. As.)

Catálogo, 15.

Marruecos: *LP*, X (17, 18 y 19); *Al* (TD, pág. 762).

Oriente: *G*, XIII; *Mo* (El, 4 = UC, pág. 269, y LS, pág. 178, pero estas dos acortadas); *Rgo* (sólo 3 versos); *A*, 82.

Este romance, que sólo ha llegado hasta nosotros por la tradición oral, se refiere a un hecho histórico, ocurrido en Salamanca en el año 1497: la muerte del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos. Lo estudió en varias versiones peninsulares la señora María Goyri de Menéndez Pidal, *Bulletin hispanique*, t. VI, 1904, páginas 29-37; esas mismas versiones están reproducidas en *Antología*, t. XII, págs. 546-548. Desde entonces aparecieron numerosas versiones españolas y portuguesas. El romance tuvo que llegar a oídos de los judíos después del destierro, que fue decretado cinco años

antes de morir el príncipe. Se han conservado en el romance varias circunstancias históricas de la muerte de don Juan, pero dispersadas en las distintas versiones. El nombre mismo de don Juan persiste en versiones peninsulares. Las marroquíes hacen mención de Salamanca, donde ocurrió el suceso histórico. En cambio olvidan al doctor de la Parra, médico de los Reyes Católicos, nombrado en versiones peninsulares. Las versiones españolas generalmente insisten en la preocupación del moribundo por el destino de su mujer, circunstancia históricamente atestiguada por las recomendaciones incluidas en su testamento; parece que ese elemento tiende a desaparecer en las versiones judías. Se ha conservado mejor en ellas el recuerdo del embarazo de la princesa; en alguna, por lo menos, don Juan, antes de morir, designa como sucesor al hijo que está por nacer (así lo hizo realmente en su testamento). Ciertas versiones peninsulares desarrollan el tema con mucha imaginación: la princesa encinta se desmaya al enterarse del estado de su esposo: los médicos, no pudiendo volverla a la vida, sacan de su vientre al niño, a quien el padre bendice antes de morir. En realidad la esposa de don Juan malparió una hija al año siguiente, sin que la muerte de su marido ni el malparto le hubiesen costado la vida; sin embargo, el tema de su muerte simultánea con la de su marido se ha desarrollado en la Península, y aun en versiones que no se interesan por el hijo ni hablan del parto. Otras invenciones aparecen en las versiones portuguesas, que hacen de la heroína, no la esposa legítima, sino la concubina del enfermo.

Se habrá advertido que en nuestra versión han desaparecido a la vez las recomendaciones de don Juan acerca de su mujer, el embarazo de la princesa y la preocupación por el niño. Es que se nota en esa versión una tendencia a sustituir el relato circunstanciado de un acontecimiento por una pura escena fúnebre; hace intervenir al padre, a la madre y a la mujer sólo como elementos sucesivos de un cuadro de duelo, y me parece que dentro de esa nueva inspiración hace bien en detenerse en el lamento de la mujer, sin contar siquiera la muerte del rey. Se puede observar la misma tendencia, aunque menos neta, en las versiones judías de Oriente; hasta en las versiones peninsulares se hace sentir a veces semejante interpretación del asunto; en algunas la mujer aparece

toda vestida de luto, — desde los pies a la cara.

En otras el luto de la mujer está evocado sólo en las bellísimas palabras del moribundo:

Luego me levanto, esposa, — el lunes por la mañana
con los pies amarillitos — y la cara amortajada;
tú te vestirás de luto — llorando desconsolada,
y te irás para la iglesia — y volverás a tu casa,
hallarás las calles tristes — y las tus puertas cerradas.

Para más detalles sobre el romance en sus distintas familias de versiones, remito a mi *Creación poética en el romancero tradicional*.

Este romance de la *Muerte de don Juan* no se debe confundir con el de la *Muerte de Alejandro*, asonantado en ó (versión antigua en *Ant.*, t. IX, pág. 218; una versión en Wiener, núm. XVIII, citada en el *Catálogo*, 44), aunque se han podido contaminar uno con otro, como puede verse en la versión que da Galante del primero (Rodolfo Gil, en su núm. XII, confunde versiones de los dos).

POR LAS COMARCAS DEL MUNDO

(MUERTE DEL REY FELIPE)

- Por las comarcas del mundo hizo el rey corona y fiesta;
mandó a fraguar un altar en frente de sus ojos puesto;
mandó a sacar de las tumbas tres cabeças de hombres muertos:
—Mira, hijo, estas cabeças sin barba y sin cabellos;
5 mirailas bien por la causa que reyes fueron primero.
Mira, hijo, lo que vos digo: no vos engañe el dinero;
la vara de la justicia no la torçáis en el suelo;
con el humilde, humilde, con el soberbio, soberbio.
Y a vuestra hermana Isabel tres vezes vos la encomiendo,
10 que es mi esposa, mi mujer, mi regalo y mi consuelo;
y aquel vaxillo de plata se lo dis en casamiento.
Ya se muere el rey Felipe, ya se muere y queda muerto.
La Blanca Niña lo supo, va de cillero en cillero,
torciendo sus blancos braços y arrancando sus cabellos.
15 Su suegra, como es discreta, entendido lo había luego:
—Si quieres, la Blanca Niña, vay a cumplir con el muerto;
cuando viniere Tarquino, yo me andaré por ti luego.
Ya se va la Blanca Niña a cumplir en ca del muerto.
¿Dónde la vino el asiento? A la cabecera del muerto.
20 Unos dicen: —¡Ay mi padre! Otros dicen: —¡Ay mi suegro!
La Blanca Niña dezía: —¡Ay mi lindo amor primero!
Cuando viniera Tarquino, por ella preguntó luego:
—¿Ánde está la Blanca Niña, que no la veo aquí en medio?
—Ido se había, ido a cumplir en ca del muerto.
25 Con un criado de casa por ella mandara luego.
—Vay, dile que no puedo ir hasta que enterren al muerto.
—Vay, dile que si no viene, que la enterren con el muerto.
Ya enterran a la Blanca Niña a la cabecera del muerto.
(Bs.As.)

Verso 1: el segundo hemistiquio carece de sentido y rompe la asonancia; otras versiones dicen: "quiso hacer sentimiento"; una: "mandó hacer corona y cetro".

Catálogo, 126.

Marruecos: *LP*, XCIV (195 y 196).

Este romance es de los que en Marruecos se cantaban exclusivamente el día 9 del mes judaico de Ab, fecha aniversaria de la destrucción del templo de Jerusalén; para ese día de luto y ayuno, celebrado por los hombres en las sinagogas con llantos y lamentaciones litúrgicas, las mujeres reservaban los romances de asunto fúnebre, como es éste. A la misma categoría pertenecen, según me informan, el del *Cochillito*, el de *Bueso y el Huerco*, el de *Mainés*, el del *Culebro*, y *Cuando yo enfermí de amor*.

El romance está compuesto de dos partes que parecen haber sido unidas indebidamente por la tradición. La primera parte, que cuenta la muerte del rey Felipe y las supremas recomendaciones que hace a su hijo, se podría referir bastante bien a los últimos momentos de Felipe II, tanto por el aparato lúgubre que acompaña a la escena como por el tono de edificación del testamento real; las cabezas de reyes muertos pueden ser un recuerdo deformado del panteón del Escorial, creación de Felipe II; la escena en que Felipe II moribundo habla a su hijo es histórica, como el nombre de Isabel atribuido a su hija (es Isabel Clara Eugenia, la que fue duquesa de Brabante y condesa de Flandes). Existe un romance de la muerte de Felipe II que está reproducido en Durán, 1196 (y es obra de un poeta culto); en él también figura la infanta Isabel, pero en vez de encomendarla a su hijo, el rey hace lo contrario, pidiéndole a ella que aconseje a su hermano por ser mayor de edad y de más experiencia; siguen consejos dirigidos al hijo mismo, parecidos, aunque en forma remota, a los de nuestro texto; los inicia una fórmula ("A vos os digo, hijo mío...") que puede hacer pensar en nuestro verso 6. Con todo resultan muy diferentes los dos romances (el de Durán está asonantado en *i-a*). Tuvo que existir otro —u otros— romances de la muerte de Felipe, de donde se habrá derivado el nuestro. Si se refiere realmente a Felipe II debió llegar a Marruecos más de un siglo después del destierro (Felipe II murió en 1598); ya sabemos que no es cosa tan rara.

No faltan versiones peninsulares de este romance de la *Muerte del rey Felipe*. Una figura en la colección de Narciso Alonso Cortés (*Romances tradicionales*, pág. 224); está asonantada en *é-o* como la nuestra; pero empieza por contar la llegada ante el rey moribundo de una mujer que es la Muerte; sigue un diálogo del rey

con ella, y luego recomendaciones parecidas a la de nuestra versión:

que me hagáis un altar — delante mis ojos mismos; [...] me traigáis tres calaveras, — calaveras de hombres muertos.
—Véla aquí la de tu padre, — véla aquí la de tu abuelo.
—La vara de la justicia — no la traigáis por el suelo.

No se menciona al hijo, y alguno de esos versos parece estar puesto en boca de la muerte, quedando el conjunto bastante incoherente. Existen otras versiones, pues el romance está catalogado en *Romances tradicionales*, etc., Barcelona 1945, núm. 74, con la mención “León, Zamora”; desgraciadamente, la muestra de ocho versos que figura en ese catálogo no va más allá del diálogo con la Muerte. En esa cita como en la versión de Alonso Cortés, el rey es Felipe III, nombrado expresamente en el primer verso. Se puede pensar que ha habido dos romances distintos, ambos en *é-o*, uno de la muerte de Felipe II y otro de la de Felipe III, como parece admitirlo Menéndez Pidal (véase *Rom. hisp.*, t. II, págs. 63 y nota, y 220); en ese caso, los versos comunes al romance peninsular de Felipe III y al marroquí de Felipe II se explicarían por la contaminación del primero por el segundo.

La segunda parte del romance (manifestaciones de dolor de la Blanca Niña, y su castigo por Tarquino) parece puramente novelesca; obsérvese que en toda esa parte no se habla más de Felipe, ni del rey, sino del “muerto”; se trata, con toda evidencia, de otro romance, arbitrariamente geminado con el primero. Mis informantes piensan que la Blanca Niña, después de haber querido al héroe del romance, se había casado con Tarquino, y que éste la mata por celos al comprobar que el primer amor todavía vive en ella. Esa continuación falta en lo que conozco de las versiones peninsulares de la *Muerte del rey Felipe*; confirman, además, su existencia como romance independiente dos versiones, recogidas en la isla de Madeira; se hallan en la colección de Álvaro Rodrigues de Azevedo, páginas 186 y 188: empiezan contando el dolor de la heroína por la muerte de su amado, y siguen con las palabras de la suegra y los demás episodios. Allí el marido va él mismo a buscar a su mujer en la casa del muerto para matarla (pero ella al oírle proclama patéticamente su amor y se muere de dolor). En las versiones de Larrea Palacín va también el marido (después del criado o paje) y la mata en dos versos; la nuestra, muy elíptica en su final, no se digna

explicar cómo murió la Blanca Niña, dejándonos suponer lo que más nos guste. No deja de sorprender que, en la versión tangerina, según el resumen del *Catálogo*, sea el hermano de la Blanca Niña quien la mate, y no su esposo. El romance marroquí y el portugués son, sin duda alguna, el mismo, pero en dos redacciones distintas: las versiones portuguesas están asonantadas en *á-o* (con un principio en *á*, y varios cambios en el final), y los detalles son diferentes. El único motivo textual común está en la descripción del llanto (nuestros versos 20-21):

Umas carpem lo irmão, — outras carpem lo cunhado,
e tambem la Don' Ouliva — carpe lo seu namorado.

Verdad es que ese motivo es un recurso estilístico muy usado en el romancero; (véase *Rom. hisp.*, t. I, pág. 242); así en el romance del entierro de Fernandarias (*Primavera*, 50 a):

Unos dicen: ¡Ay, mi primo! — otros dicen: ¡Ay, mi hermano!
Arias Gonzalo decía: — ¡Quién no te hubiera criado!

Igualmente, en uno de los romances de Montesinos (*Primavera*, 177 a):

Unos dicen: ¡Ay, mi primo! — otros dicen: ¡Ay, mi hermano!
el conde Grimaltos dice: — ¡Ay, mi hijo mal logrado!

Y en el romance del *Pastor desesperado* (*Ant.*, t. X, pág. 135):

Una dijo: ¡Adiós, mi primo! — Otra dijo: ¡Adiós, mi hermano!
La más chiquita de todas — dijo: ¡Adiós, mi enamorado!

II. ROMANCES CAROLINGIOS Y AFINES

DOÑA ALDA

(SUEÑO DE DOÑA ALDA)

- En París está doña Alda, la esposa de Rondale,
trecientas damas con ella, todas de alto y buen linaje.
Las ciento eran de Francia, las ciento de Portogale,
las ciento eran de París, de París la naturale.
- 5 Las ciento hilaban oro, las ciento texen cedale,
las ciento tañen torneos para doña Alda folgare.
Al son de los estrumentos doña Alda dormida cae;
recordó despavorida con un pavor y atán grande:
—Un sueño soñí, mis dueñas, (falta)
- 10 la que bien me le soltare, buen marido la he de dare;
la que no me le soltare, matarla con mi puñale.
Todas responden a una: —Bien será y bien se harále.
—En aquel xaral de arriba, un ave vidi volare:
de sus alas caen plumas, de su pico corre sangre;
- 15 un gavilán detrás de ella que la quería matare.
—Las plumas, la mi señora, aves que vais a matare;
vendrá Rondal de la guerra, bodas son que vais a armare;
la sangre, la mi señora, será vuestro caronale.
Ellas en essas palabras, un paje a la puerta bate.
- 20 —¿Qué albricias me traes, paje, de mi esposo don Rondale?
—Las albricias que te traigo, no te las quijera dare;
que en las guerras de León mataron a don Rondale.

(Bs.As.)

Verso 5: *cedal*, alteración de *cedal*, por influencia de *seda*.

Verso 9: Falta el segundo hemistiquio; en la cita del *Catálogo*: “cual en bien me lo solvadis”; en la segunda versión de Larrea: “un sueño que así soñare” (casi igual en Alvar y Martínez Ruiz); en la última de Larrea: “¡ay, qué sueño allá tan grave!” Esta última variante es la que más se acerca a la de la versión antigua: “que me ha dado gran pesar”; las demás sólo tratan de remediar, y muy torpemente, el olvido, que curiosamente, tienen en común, del correspondiente hemistiquio; igual olvido en la versión oriental de Attias.

Verso 12: *harále*, forma de *hará* con *e* paragógica. El hemistiquio es seguramente una fórmula de conjuración que tiene que contestar inmedia-

tamente la mención de un sueño para impedir sus malos efectos: yo oí decir siempre, en tales casos: "bien y alegría".

Verso 18: *caronal*, "carnal", forma documentada en la literatura antigua.

Catálogo, 21.

Marruecos: *LP*, XIII (24 y 25), XXXIII (65); *Al* (TD, pág. 763); *MR*, XXXIV.

Oriente: *A*, 28.

Existe de este romance una versión antigua (*Primavera*, 184); las judías son las únicas modernas conocidas (véase Menéndez Pidal, *Flor Nueva*, pág. 95); los versos que cita Menéndez Pidal en el artículo del *Catálogo* dedicado a este romance, y que son muy parecidos a los versos correspondientes de las versiones marroquíes, son seguramente de procedencia marroquí. El mismo artículo menciona una versión de Salónica inédita, y la *Flor Nueva*, *loc. cit.*, alude, además, a versiones de Larisa y Rodas. La única versión oriental publicada, que yo sepa, es la de Attias.

Es conocido el relato de la muerte de Alda en la *Chanson de Roland*, cuando Carlomagno le anuncia que Roland ha muerto. Nuestro romance nada tiene de común con aquel relato y deriva de una tradición muy alterada y transformada, que se relaciona con refundiciones tardías, francesas y españolas, del *Roland* (véanse al respecto las observaciones de Menéndez Pidal en su artículo sobre el poema de *Roncesvalles*, en la *Revista de Filología española*, t. IV, 1917, sección VII, y en *Rom. hisp.*, t. I, págs. 249-251).

Es notable la semejanza de las versiones modernas con la antigua. Las modernas son un poco más breves en el relato; las marroquíes, además, difieren de la antigua en los detalles del sueño y de su explicación simbólica; la oriental tiene el sueño muy estropeado y diferente, con detalles parecidos a los del sueño présago de Grimaltos en el romance del *Nacimiento de Montesinos* (véase más adelante), en su versión juglaresca del siglo XVI (*Primavera*, 175: ciudad incendiada, barba quemada). El romance, en su conjunto, a pesar de detalles inoportunos, logra un grado sorprendente de fuerza poética, sobre todo por el extraño y violento sueño, con su significado ambiguo de defloración de Alda y muerte de Roldán.

En algunas versiones marroquíes, el mensajero describe la herida de Roldán con versos que no figuran en las demás de igual procedencia, ni en la antigua; así *LP* 24:

—Yo le vi, la mi señora, — echado en la arenare;
tres puñaladitas tenía — alrededor del collare;

por una le entra el sol, — por otra el sol y lunare,
por la más chiquita de ellas — entra y sale un gabilane;

hay variantes parecidas en la otra versión de Larrea y en la de Martínez Ruiz. Esos versos figuran en versiones portuguesas del romance de la *Búsqueda de don Beltrán* (véase, por ejemplo, Almeida Garrett, *Romanceiro*, núm. XIV; reproducido en *Antología*, t. IX, pág. 112, nota, y t. X, págs. 240-241), aunque no en las versiones antiguas del mismo romance, que sólo mencionan “siete lanzadas” (*Primavera*, 185 y 185 a; otra versión, utilizada por Lope de Vega, en *Ant.*, t. IX, pág. 261). Los mismos versos se hallan en otros romances tradicionales: en el romance de la *Vuelta del hijo maldecido* (véase *Catálogo*, 124; Danón, 8 = *Antología*, t. X, pág. 321, etc.), también en versiones marroquíes de *¿Por qué no cantáis?* (véase más adelante en esta colección), de modo que es difícil decir dónde son primitivos. Creo, sin embargo, que nuestras versiones de *Doña Alda* las tomaron de *Don Beltrán*, pues en la versión Alvar de *Alda* se deslizaron otros dos versos de *Beltrán*, que están allí completamente fuera de lugar:

Siete veces echan suerte — a ver quién le va enterrale,
y todas las siete caía — al desdichado de su padre.

Es muy explicable la contaminación, por ser los dos romances del mismo ciclo de Roncesvalles. También lo es el romance del *Cautiverio de Guarinos* (*Primavera*, 186) que viene geminado en la versión 65 de Larrea con el nuestro. Se explica menos la contaminación con *Melisenda*, que, según el *Catálogo*, se observa en una versión inédita de Salónica; la de Attias no está contaminada.

ARMAS, ARMAS, CABALLEROS

(NACIMIENTO DE MONTESINOS)

Armas, armas, caballeros, las que solfais armare.
Cartas me hubieron venido del rey de la quistandade,
que el rico con su riqueza no debe de mayorarse,
ni el pobre con su pobreza no debe menospreciarse.
5 Esto lo digo, señores, por el conde don Grismare,
que hubo venido a estas tierras, que parecía un salvaje,
y el buen rey con su merced, pusiérale a mayorale.
Diole armas y caballos, y a la infanta por iguale.
Caballeros hombres ricos metido le habían en male,
10 que le vieron con la reina en sus palacios reales,
a él en jugón de seda, y ella en su rico brial.
El buen rey, como lo supo, los mandara a desterrare:
—Yo vos destierro, el conde, de mis tierras y cibdades,
que de todas las mis armas, no llevéis más que un puñale,
15 y de todos los mis trigos, no llevéis sólo que un pane.
Se sale el triste del conde, ya se sale por la calle;
en la mitad del camino a la infanta dan dolores:
—¿Adó conde, las mis damas, que solían acompañarme?
¿Adó, conde, las mis camas, donde yo solía estare?
20 ¿Adó, conde, mis parteras, que solían apartearme?
Entre estas palabras y otras, la infanta parió un infante.
—No quijera yo ahora más que un bocado de pane.
Acabara de comerlo, muerta quedó en el lugare.
Se queda el triste del conde criando hijo sin madre;
25 con hierbezitas del campo al infante dio a mamare.

(Bs.As.)

Catálogo, 25.

Marruecos: *LP*, XVIII (34 y 35); *MR*, XXXVII (versiones A y B); *Al* (PT, 122).

He aquí otro romance carolingio muy olvidado en la tradición peninsular y desconocido en Oriente. Deriva de un viejo y largo ro-

mance juglaresco, que se imprimió en el siglo XVI (*Primavera*, 175), y por elaboración tradicional llegó, sin perder su sabor antiguo, a la forma más condensada y poética que tenemos aquí. Se han reducido a 25 los 250 y tantos versos de la versión juglaresca, desapareciendo los dilatados relatos de la carrera cortesana de Grimaltos; del gobierno que el rey de Francia le mandó ejercer en tierras de León (!); de las calumnias de Tomillas quien la acusa de usurpar en su gobierno la autoridad real (la versión moderna supone en su lugar una novelesca acusación de adulterio con la reina); del sueño presago de Grimaltos y del consejo, que le da su esposa, de volver a París con sus caballeros para hablar con el rey; de la entrevista que tiene con él y del diálogo que acompaña a la orden de destierro; de las entrevistas de Grimaltos con caballeros de la corte, amigos suyos, entre ellos Valdovinos y Reinaldos; de la intervención vana de la condesa ante su padre; de su insistencia en seguir a su marido; de las circunstancias y detalles del parto. Es admirable ver cómo todo aquello se redujo a lo esencial y más intenso: origen humilde y fortuna brillante de Grimaltos (4 versos); acusación de adulterio escandaloso (3 versos); destierro riguroso (con sólo un pan y un puñal: 4 versos); salida y dolores (2 versos); quejas de la condesa al ver su miseria en tal momento (3 versos); parto (1 verso). Me parece muy poco verosímil que semejante elaboración se haya realizado mediante eliminaciones y variantes progresivas; con toda evidencia, se rehizo el poema, con otro estilo y otra técnica, naciendo una obra nueva de recuerdos, rara vez textuales, de la antigua.

Los dos primeros versos de nuestra versión (llamado a las armas a consecuencia de una carta recibida), a pesar de figurar más o menos iguales y completos en todas las versiones marroquíes, están visiblemente fuera de lugar aquí; no sé de qué otro romance pueden proceder. Las versiones de Larrea, en lo que sigue, se parecen mucho a la nuestra, salvo que conservan más recuerdos de la conducta y sufrimientos de la condesa (algunos versos en que el conde propone que su mujer se quede en París y ella resuelve seguirle en el destierro, otros pocos sobre la larga marcha y los pies ensangrentados de la dama). En cambio las dos versiones de Martínez Ruiz no van más allá de los primeros cuatro versos; apenas son versiones de *Montesinos*, pues antes de empezar siquiera el cuento, siguen, una con las *Quejas de Jimena*, y otra, menos absurdamente (así, también, la de Alvar), con la *Venganza de un hijo* (véase más adelante en esta colección). Martínez Ruiz, agrega, no sé por qué, bajo el

mismo título, un tercer texto que no tiene nada que ver con nuestro romance, y es pura y simplemente una versión del romance de *Flérida* (*Catálogo*, 105; véase Durán, núm. 288).

El final melancólico de nuestra versión (muerte de la condesa y niño criado por su padre, sin venganza) disimula mal el olvido del desenlace primitivo, tal como figura en la versión juglaresca (encuentro con un ermitaño que lleva a la pareja y al niño a su hermita, bautismo y educación del niño hasta la adolescencia, con lo cual se prepara otro romance, *Primavera*, 176, que relata la venganza de Montesinos en la corte y la rehabilitación de sus padres por el rey). Es incierto, en general, el final de las versiones marroquíes, pero todas, salvo la mía, evocan la venganza; en el núm. 34 de Larrea, el conde, después del parto, se mata para que su mujer pueda volver con el niño a casa del rey, y ella lo cría allí, esperando que sea grande para vengar a su padre; en el núm. 35, el suicidio del conde ocurre antes de nacer la criatura, lo cual permite la contaminación con la *Venganza de un hijo* (niño que desde el vientre de su madre anuncia su venganza y luego la realiza). El argumento de este último romance es muy distinto del de *Montesinos*, pues allí el niño se quiere vengar de sus propios padres; se ha confundido, sin embargo, a los dos héroes: la versión tangerina de *Montesinos* resumida en el *Catálogo* incluso adopta del romance de la *Venganza* el motivo del niño criado por una leona.

Las únicas versiones peninsulares modernas que conozco son las que dan Cossío y Maza Solano en su *Romancero popular de la Montaña*, tomo I, núms. 51-53: está muy alterado en ellas todo lo que se refiere al destierro de los esposos y al parto de la condesa, pero en cambio conservaron mejor los nombres de los personajes y abarcan la educación del niño, su vuelta a la corte y el tradicional desenlace con el castigo del calumniador de sus padres. Se han recogido, seguramente, más versiones peninsulares, pues María Goyri de Menéndez Pidal, en sus *Romances que deben buscarse* (edición en volumen, núm. 56), cita una versión de Burgos. Esas versiones derivan, por lo visto, de un rehacimiento totalmente distinto del que produjo las versiones marroquíes.

Para las fuentes de la leyenda de Montesinos, véase el *Tratado de los romances viejos*, de Menéndez y Pelayo (*Ant.*, t. XII, páginas 415-418), y *Rom. hisp.*, t. I, págs. 262 y sigs.

JULIANA

(MORIANA Y GALVÁN)

- Estábase Juliana con el moro en el altare;
jugando estaba a los dados por más de gusto tomare.
Cuando Juliana juga, gana una cibdad y mase;
cuando el morito perdía, las manos le da a besare.
- 5 Por aquel xaral de arriba vido pasar un salvaje;
sus pies traía descalços, de sus uñas corre sangre,
y el cabello a la cintura, que parecía un salvaje.
—¿Quién es ésse u cuál es ésse que anda por el mi xarale?
—Siete años hazía, siete, que ando yo por los xarales,
- 10 comiendo la hierba verde y bebiendo agua de un charcale,
en busca de Juliana, hija del rey don Juzgare.
Como esso oyó el morillito, las armas se fue a tomare.
—Me admiro en ti, el morillito, y en la tu poca hombredade;
por un salvaje del campo las armas vas a tomare.
- 15 El rey, como era chiquito, en su halda se echó a espulgare;
tomó navajita aguda, y degollóle por detrasede,
y otro día a la mañana Juliana con su padre.

(Bs.As.)

Verso 2: *más de gusto*: variante del *Catálogo*: *más del gusto* (variantes parecidas en LP, 80 y 81); *O* dice: *más de vicio* (véase también LP, 78 y 79); mis informantes vacilaron entre la lección que reproduzco y *más diversión* (en el dialecto *devirsión*, véase Benoliel, *Boletín de la Real Academia española*, t. XV, pág. 55); de *devirsión* salió probablemente *de vicio*, y, corrigiendo esa calificación injusta, *de gusto*.

Verso 3-4: están alterados en todas las versiones. Entiéndase como en la versión antigua (*Primavera*, 121): "Cada vez que el moro pierde, — bien perdía una cibdad;/ cuando Moriana pierde, — la mano le da a besar".

Catálogo, 61.

Marruecos: *O*, pág. 230; LP, XXXIX (78, 79, 80 y 81).

A este romance corresponden varias piezas en las colecciones antiguas; van reproducidas bajo los núms. 121 a 125 de la *Prima-*

vera. El romance parece haberse conservado sólo entre los judíos de Marruecos, y también de Oriente, pues Menéndez Pidal en su *Flor nueva*, págs. 247, cita Grecia al lado de Marruecos como lugar donde se ha recogido el romance; sin embargo, en las colecciones orientales hasta ahora publicadas no figura, que yo sepa, ninguna versión de este romance. La que damos aquí es algo acertada y empobrecida con relación a las demás de igual procedencia.

Las versiones antiguas relatan la historia en trozos separados. Tenemos, en primer lugar, un grupo de tres romances (*Primavera*, 121-123), que llaman a la heroína Moriana y a su raptor el moro Galván; contienen, respectivamente, la aparición del caballero cristiano mientras Moriana y Galván están juntos, y el furor de Galván, que manda matar a Moriana (121), un diálogo de Moriana con el verdugo y la intervención del esposo que la rescata (122), las quejas de Galván abandonado (123). Los tres romances van asonantados en *á*; pero el primero es el único de estilo realmente tradicional, el segundo ya tiene algo de artificioso, y más aún el tercero, que parece una fantasía novelesca hecha sobre el tema. Otra pieza, fragmentaria (*Primavera*, 124), sólo tiene la llegada del esposo y la emoción de la heroína, que se llama aquí Julianesa (de ahí nuestra Juliana). No creo que haya que tener en cuenta el núm. 125 de la *Primavera*, que es el famosísimo fragmento *Mis arreos son las armas*, pues su relación con el romance de *Moriana* es muy incierta. Quedan, de hecho, dos versiones antiguas, *Prim.* 121 o *Moriana*, y *Prim.* 124 o *Julianesa*. Las versiones marroquíes, si bien se parecen a la primera, por ser completas y desarrollar los mismos episodios, tienen, en la parte que corresponde a la segunda, muchos rasgos comunes con ella (nombre de la heroína y, como ya veremos, versos 9 y 10; además, una de ellas, *LP* 79, recuerda, defigurándolo, su sabido exordio "Arriba, canes, arriba").

En la versión antigua (*Prim.* 121) Moriana está jugando a las tablas con el moro (a los dados en las marroquíes); luego:

del placer que el moro toma — adormescido se cae;

igual en algunas marroquíes:

al son de los dulces juegos — el moro dormido yaze

(*LP* 78; variante parecida en *O* y *LP* 81; falta en las demás, como en la mía). Es muy poco satisfactoria la explicación del

sueño del moro por el placer del juego de tablas, que puede haber reemplazado en ese comienzo otro juego menos inocente (en el romance de las quejas del moro, *Prim.* 123, Moriana llama a Galván “el que me robó doncella — y dueña me hubo forzar”; y véase, en el final del fragmento de *Julianesa*: “Oído lo ha Julianesa — que en brazos del moro está”). Mientras duerme el moro, la heroína ve asomar un caballero que la viene buscando; de ese caballero se dice casi lo mismo, con variantes, en las versiones antiguas y en las modernas: nuestros versos 5-10 son comunes a todas las versiones marroquíes; la del *Catálogo* trae otro más:

Las uñas tiene crecidas — como las de un gavilane.

Esos versos están reducidos a dos (nuestros 5-6) en el romance antiguo de *Moriana*; el fragmento de *Julianesa* tiene el 9, el 6 y el 10 (en ese orden), rezando el último:

pues como las carnes crudas, — y bebo la roja sangre.

Esa presentación del esposo libertador se hace, como se ve, ora mediante versos puramente narrativos (romance de *Moriana*), ora con palabras del personaje mismo (romance de *Julianesa*), ora con una mezcla de los dos procedimientos (versiones marroquíes). En todas partes se nos dice que el caballero va buscando a su amada, pero en nuestra versión faltan detalles que se ven en las demás (igual que en las dos piezas antiguas):

me la cautivaron moros — días de Pascua una tarde,
cogiendo rosas y flores — de las huertas de su padre

(así en *LP* 80; fórmulas casi idénticas en las demás).

Toda esa parte del romance (llegada del marido) tiene relaciones indudables con el largo juglaresco antiguo de *Gaiferos libertador de Melisenda* (*Primavera*, 173); nuestro romance puede haber derivado de él, aunque lo más probable es que sean dos poemas distintos, de tema parecido, que se han contaminado uno a otro. En el de *Gaiferos*, el héroe, al reprocharle Carlomagno su suegro no haber ido a libertar a su esposa Melisenda, cautiva en tierra de moros, busca apoyo en su tío Roldán:

—Bien lo sabéis vos, mi tío, — bien sabéis vos la verdad,
que pues busqué a mi esposa — culpa no me deben dar.

Tres años anduve triste — por los montes y los valles,
comiendo la carne cruda, — bebiendo la roja sangre.
trayendo los pies descalzos, — las uñas corriendo sangre.

Parecen ser versos formularios (el último está, tal cual, en el romance de la *Venganza de Montesinos, Primavera*, 176, y en otro romance carolingio, el del *Palmero, Primavera*, 195), y por lo tanto no demuestra gran cosa su presencia en dos poemas diferentes. Pero versiones judías tradicionalizadas de *Gaíferos libertador* (Attias, núm. 26, y Díaz Plaja, núm. 11) llaman Juliana a la hija de Carlomagno y esposa de Gaíferos, y en los reproches del Emperador recuerdan que el rapto tuvo lugar “mañana de Sanjiguale” o “San Juare”, es decir, mañana de San Juan, como en los romances antiguos de Julianesa y Moriana. Por otra parte, el de Julianesa llama a la heroína “hija del Emperante”, es decir de Carlomagno. Además, se ha observado que el nombre del moro raptor de Moriana, Galván, es el del padrastro y opresor de Gaíferos en sus mocedades (véase *Primavera*, 171 y 172). Sea lo que fuere, se notan en *Moriana* y *Julianesa* rasgos de estilo e imágenes indudablemente características de los romances carolingios.

La heroína, al conocer a su marido, llora, y sus lágrimas, dando en el rostro del moro dormido, lo despiertan; así pasa tanto en las versiones antiguas de *Moriana* y *Julianesa* como en las marroquíes, salvo la mía, muy acertada en esta parte. Menéndez Pidal observa, en ese motivo, la influencia de la leyenda medieval del rey Ramiro II de León (véase su estudio *En torno a “Miragaia” de Almeida Garrett* en *Biblos*, t. XX, 1944, reproducido en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires-México, colección Austral, 1951, especialmente págs. 151-152 de esa edición); la leyenda de Ramiro es una de las variantes hispánicas de un cuento del rey Salomón difundido en toda Europa: el rey, al reconquistar su esposa raptada, se da cuenta por sus lágrimas de que ella quiere al raptor, y la castiga. La influencia señalada no parece dudosa, aunque el hecho de caer las lágrimas en la cara del hombre dormido y despertarlo sólo aparece en una versión única del cuento de Ramiro, y con sentido opuesto al que tiene en nuestro romance, pues las lágrimas de la esposa de Ramiro despiertan al marido traicionado, y las de Moriana-Julianesa al aborrecido raptor: es que las dos historias, con tramas parecidas, cuentan lo contrario una de otra, representando en un caso la perfidia, en el otro la fidelidad (igual que en *Gaíferos*) de una mujer raptada.

Al despertarse el moro ofrece su ayuda a Moriana (*Julianesa* se detiene en las lágrimas de la heroína), en una serie de fórmulas:

Si te han hecho mal los moros, — yo los mandaré a matare;
 si te han hecho mal cristianos, — los mandaré a cativare;
 si te han hecho mal judíos, — los mandaré a desterrare

(así en la versión de Ortega; igual en las de Larrea; falta el motivo en la mía). En general la heroína contesta repitiendo, negativamente, las mismas fórmulas:

Ni me han hecho mal los moros, — ni los mandes a matare, etc.

Esa serie formularia ya estaba en la versión antigua (allí moros, doncellas, cristianos); pero también se encuentra en otra parte (véase más adelante nuestra versión de la *Buena Hija*). Lo importante en la contestación de la mujer es que desafía al moro revelándole la causa de su emoción; dice, en la versión antigua:

pero de este sentimiento — quiero vos decir verdad:
 que por los montes aquellos — caballero vi asomar,
 el cual pienso es mi esposo, — mi querido, mi amor grande.

Galván entonces le da un bofetón que le ensangrienta los blancos dientes (parecido al que da Galván el padrastro a la madre de Gaiferos en *Primavera*, 172) y la manda degollar. Esa conclusión (desafío y consiguiente sentencia de muerte) está autorizada por su parecido con el episodio correspondiente de la leyenda de Ramiro; luego, en nuestro romance, aparecería el esposo y rescataría a su mujer como en *Primavera* 122 (y en *Gaiferos*).

Las versiones judías, sin embargo, se apartan todas de ese final de la antigua, para imaginar una muerte del moro por la misma heroína, desplazando el romance hacia el tema de la venganza femenina. La Juliana de esas versiones, en vez de proclamar la verdad, trata de disimular al moro la llegada de su marido; sólo contesta la pregunta de Galván diciendo:

por ese altar de arriba — vídī asomarse a un salvaje

(LP 80; igual en todas las demás, salvo en la mía que pasa directamente de las palabras del esposo a la reacción del moro que las oye). El moro toma sus armas, y Juliana, con palabras astutas, lo

desarma, burlando la importancia que da al asunto (nuestros versos 13-14; igual en todas las versiones). La forma en que Juliana mata finalmente al moro, apuñalándolo o cortándole la cabeza, es súbita e inverosímil en algunas versiones; otras han procurado hacer esa muerte más plausible: el moro, dejándose convencer, vuelve sus armas a su lugar, y Juliana lo mata “con las sus armitas mismas” (*LP* 78); Juliana propone al moro espulgarlo, y él, “como necio”, baja la cabeza ofreciéndola al degüello (*O*); ese episodio figura también, más bruscamente, en nuestra versión; muy confusamente en otra (*LP* 80). Ese nuevo desenlace de las versiones marroquíes, si bien trajo la invención graciosa de las astucias de Juliana, tiene el inconveniente mayor de alterar por completo el tema, eliminando al marido, quien, después de su impresionante aparición, no sirve más para nada: lo olvidan todas las versiones, que sólo hacen volver a Juliana a sus tierras o la devuelven a su padre.

BELISERA

(LA LINDA MELISENDA)

- Todas las aves dormían cuantas Dios criara u mase,
no dormía Belisera, la hija del Emperante,
dando vueltas en la cama como el peixe vivo en mare,
de amores del conde Niño, que se quería afinare.
- 5 Salto diera de la cama como la parió su madre;
púsose una sayita, no tapando su brial;e
tomó candil de oro en mano, en ca de sus donzellas jaze.
—Buenas noches, mis donzellas. —Belisera, bien vengadeis.
—Las que sabedeis de amores consejo me queráis dare,
10 y las que no lo han sabido que se aparten a un lugare.
Allí se alñadró Claraniña, moça era y de antigua edade:
—Gozar vuestros días, niña, gozar vuestra mocedade,
que ansí hizi yo mesquina cuando era de vuestra edade;
esperando a condes y a duques, moça me hubi de quedare.
- 15 Belisera, que esso oyera, loca salió por la calle.
Se encontró con Martinico el alguardién de su padre:
—¿Ande vas tú, Belisera, a estas horas por la calle?
¿Si tenías mal de amores u los querías tomare?
Mañana por la mañana se lo diré al rey tu padre.
- 20 —Yo no tengo mal de amores ni los quería tomare;
por tu vida, Martinico, empréstame tu puñale,
mataría yo a esos perros que ladran por essa calle;
toda la noche passada no he podido assonsegare.
La cabeça entre los hombros al suelo se la ronjare.
- 25 —¡Vay ahora, Martinico, anda y díselo a mi padre!
Fuése para los palacios donde el conde Niño jaze;
encontró siete candados, todos siete de metale,
y entró hasta la cama donde el conde Niño duerme.
—¡Ay! ¿que tenéis, Belisera? ¿quién os truxo a este lugare?
- 30 —De tus amores, el Conde, más que esto me hará andare.
—Vaite ahora, Belisera, vaite en ca del rey tu padre;
mañana por la mañana te mandaré a demandare.
Otro día en la mañana las ricas bodas se hazen.

(Orán.)

VARIANTES (donde hay puntos el texto es idéntico al de Orán)

- 6 no cubría su briale;
 16 el alguazil de su padre:
 27-30 golpes, golpes dio a la puerta que la quería quebrare:
 —¿Quién es ésse u cuál es ésse que a mi puerta assí combate?
 —Belisera soy, señor, la hija del Emperante,
 que por tus amores muero, que no puedo sossegare.
 33 (*falta*)

(Bs.As.)

Verso 6: *tapando*, léase *topando*: compárese “no hallando su brial” en *Prim.* 198; la incomprensión de *brial* ha repercutido en el verbo; la versión bonaerense ya cambia *tapar* en *cubrir*.

Catálogo, 28.

Marruecos: *LP*, XX (39, 40 y 41); *MR*, XXXIX (A y B); *Al* (PT, 28a).
 Oriente: *D*, 7 (dos versiones = *Ant.*, X, pág. 320 y nota; la segunda versión, reproducida en *BbY*, pág. 29); *W*, XXVI; *U*(Ym, pág. 173); *Alg*(CS, 52 y 53: principio de 53 = *Alg* QM, 2); *A*, 33; *L*, 12.

Este romance, del cual conozco tres versiones antiguas (una glosada en pliegos sueltos del siglo XVI = *Primavera*, 198, — otra en un pliego de la Biblioteca Nacional de París: véase *Flor nueva*, págs. 100-105, que utiliza su texto, — otra en la Tercera parte de la *Silva* de Zaragoza, 1551: véanse sus variantes en *Ant.*, t. IX, págs. 324-325), está olvidado, según parece, en la tradición oral peninsular. Las versiones judías, en cambio, son bastante numerosas; las orientales, en general deterioradas e incompletas, sólo cuentan la inquietud de la heroína (nuestros versos 1-3), y reproducen algunas quejas —de ella y sus hermanas, a veces— inspiradas en un motivo tradicional que normalmente figura más lejos en el romance (nuestro verso 12); las únicas que van más allá y cuentan casi toda la historia son la primera de Danon y la de Attias, pero se detienen en la muerte del alguacil, igual que la marroquí *MRA*; en cambio, las demás marroquíes son muy completas y, salvo en el desenlace, presentan pocas diferencias con las antiguas: detalles olvidados y alteraciones, marcha más viva del relato, invención de algún hemistiquio feliz, como el segundo del verso 18:

Si tenías mal de amores — u los querías tomare

(igual en *LP* 41), más poético que la variante antigua:

¡O vos tenéis mal de amores, — o os queréis loca tornar!

Entre las diferencias que separan nuestro texto del de la *Primavera*, una es de tipo particular. En las versiones antiguas, Melisenda explica al alguacil su salida nocturna por un voto:

mas cuando yo era pequeña — tuve una enfermedad,
 prometí tener novenas — allá en San Juan de Letrán:
 las dueñas iban de día, — doncellas agora van...

La primera versión de Danon y la de Attias encierran excusas completamente diferentes; en una Melisenda dice:

Vo ir donde una hacina, — mala está de no sanar;

y en la otra:

Mi vecina está pariendo, — yo me vo por la cumadre.

En las marroquíes la princesa no ofrece ninguna explicación. Creo que en ambos casos tenemos la eliminación, en la tradición judía, de un elemento cristiano del romance original, sea porque chocaba en el ambiente judío o porque no se entendía más. Encontraremos en nuestros romances otros ejemplos de esta descristianización del romancero castellano.

Llegamos al desenlace de nuestro romance, que es la parte más variable según las versiones. Las versiones antiguas no están de acuerdo unas con otras: en la que reproduce la *Primavera*, el conde se despierta presa de pavor, llama en su socorro a sus amigos creyendo que vienen a asesinarlo; Melisenda lo calma y se presenta como una mora de ultramar; él la reconoce y cede; el romance se detiene en eso y no se habla de matrimonio. Un desenlace algo menos opuesto a las conveniencias trae el pliego suelto de la Biblioteca Nacional de París (véase *Flor nueva*, págs. 103-105), que, muy semejante en la primera parte al texto de la *Primavera*, contiene también el terror del conde y sus amores con Melisenda; pero sólo cede porque no la ha identificado:

Juramento tengo hecho, — y en un libro misal,
 que mujer que a mí demande — nunca mi cuerpo negalle,
 si no era a la Melisenda, — la hija del Emperante.

Estas curiosas explicaciones absuelven por lo menos al conde del crimen de ofender conscientemente a su señor; sólo reconoce a

Melisenda a la mañana siguiente, con la luz del día, e inmediatamente va a confesar su crimen al Emperador, quien perdona y hace celebrar las bodas de los jóvenes. Las versiones marroquíes refuerzan la moralización del desenlace: además de suprimirle todo el lado novelesco (terror nocturno del conde y fingimiento de Melisenda) imaginan una conversación edificante en la que el joven reconduce a la muchacha hacia el buen camino. Esta tendencia a armonizar el tema con la moral había sido llevada aún más lejos en la versión de la *Silva*: el romance terminaba con las amonestaciones del alguacil, que persuadía a Melisenda para que volviera al palacio; así la falta quedaba detenida desde su fuente, lo cual parece más prudente.

El título tradicional de este romance merece atención. El texto que da la *Primavera* según pliegos antiguos no justifica el de *La linda Melisenda* que llevan los mismos pliegos: en ninguna parte del romance se menciona la belleza de la heroína. Pero la versión del pliego suelto de París contiene una descripción de las bellezas de Melisenda, en boca de la misma heroína y dirigida al conde, a quien viene a ofrecerse (*Flor nueva*, pág. 103):

Mi cuerpo tengo tan blanco — como un fino cristal;
mis dientes tan menudicos, — menudos como la sal;
mi boca tan colorada — como un fino coral.

Estos versos pueden explicar el título. Menéndez Pidal (*El romancero español*, pág. 87, nota) supone que antaño fueron conocidos por los judíos, puesto que en el siglo xvii el pretendido Mesías Sabbatai Zeví, judío originario de Esmirna, transportaba a sus fieles cantándoselos con alusiones místicas; pero creo que se ha identificado demasiado rápidamente el romance de Sabbatai Zeví con el nuestro. El holandés Thomas Coenen, que vivió en Esmirna al mismo tiempo que Sabbatai Zeví, nos ha transmitido parcialmente el contenido del romance que cantaba dándole un sentido secreto. He aquí la traducción del fragmento de Coenen: “Subiendo a una montaña y descendiendo a un valle me encontré con Melisselde, la hija del Emperador, que salía del baño, de lavarse; su rostro era brillante como una espada; sus párpados eran como un arco de acero, sus labios como corales, su carne como la leche” (citado por Josef Kastein, *Der Messias von Ismir*; versión castellana: *El falso Mesías Sabbatai Zeví*, editorial Israel, Buenos Aires, 1942, pág. 109). La memoria del holandés parece haber sido fiel: el nombre de la

heroína (Melisselde) se encuentra allí deformado de la misma manera que en la versión Danon de nuestro romance. Además, la versificación aproximativa del romance es bastante fácil de restablecer. Por ejemplo:

Subiendo por aquel monte, — bajando por aquel valle,
me encontré con Meliselda, — la hija del Emperante,
que salía de los baños, — de los baños de bañare;
la su cara relucía — como una espada brillante,
las sus cejas parecían — como arcos de metale,
la carne como la leche, — los labios como corales...

Todo esto se asemeja muy poco a nuestro romance: el comienzo es bastante inesperado; por otra parte la descripción de las bellezas de la heroína no la hace la heroína misma. Y sobre todo, no puede menos de pensarse en el comienzo del romance juglaresco de *Guiomar y el emperador Carlos (Primavera, 178)*:

Ya se sale Guiomar — de los baños de bañar,
colorada como la rosa, — su rostro como cristal.

El giro extraño “de los baños de bañar”, reproducido exactamente en el holandés (“quam uyt de banye, van haer te wasschen”), donde, según me dicen, no es menos insólita que en castellano, es un nuevo índice de la fidelidad de la cita.¹ En todo caso, los únicos rasgos que

¹ Cuando escribí ese comentario hace años, me engañaba la traducción inexacta que del pasaje de Coenen había hecho para mí un amigo holandés; el texto dice, en realidad: “que salía del baño, de lavarse el cabello”. — Desde entonces aparecieron varias versiones orientales del romance de Sabbatai Zevi (UYm, pág. 76; A, 13 y 13a; MO LS, 24), y Menéndez Pidal publicó un estudio del romance fundándose en diez versiones, también judeo-españolas de Oriente (*Un viejo romance cantado por Sabbatai Cevi*, págs. 185-190 de los *Mediaeval Studies in honor of J. D. M. Ford*, Harvard University Press, 1948); en su *Romancero Hispánico*, t. II, págs. 222-223, da un texto con variantes de ese romance (llamémoslo de las *Bellezas de Melisenda*), que aparece bien, como yo sospechaba, distinto del de la *Linda Melisenda* que comentamos aquí. El romance de las *Bellezas*, en versiones modernas, es muy conforme al texto de Coenen, y sólo difiere de los versos hipotéticos que di más arriba por tener uno más, que alude al cabello de la princesa; dice (UA, III): “que venía de los baños, — y de los baños de lavarse, — de lavarse y de entrenzarse, — y de mudarse una delgada”. Ese verso suplementario no me parece traer nada que pueda influir en la discusión sobre el origen del romance.

en este fragmento parecen pertenecer a nuestro romance son el nombre de la heroína y su calidad. Por otra parte, Menéndez y Pelayo (*Ant.*, t. XII, pág. 418, nota 1) piensa que Guiomar, princesa mora que viene a interceder ante la corte de Carlomagno en favor de su padre y termina por casarse con un caballero cristiano, ha heredado de *Melisenda* el motivo que nos interesa, y cita en su apoyo, siguiendo a Wolf, la *Ensalada de Praga*, en la cual figura este comienzo de romance:

Ya se sale Melisendra — de los baños de bañar.

Ahora bien, la versión marroquí del *Conde Claros* que cita el *Catálogo*, núm. 24, empieza también así:

Ya se sale la princesa — de en los sus baños bañar.

Menéndez Pidal explica ese comienzo en el *Conde Claros* moderno por la influencia de un verso del *Conde Claros* antiguo (*Primavera*, 190) en que la princesa dice:

Mas dejadme ir a los baños, — a los baños a bañar.

Sea como fuere, el *Conde Claros* con la princesa saliendo de los baños puede haber alcanzado antiguamente bastante popularidad, atribuyéndose a veces el nombre y los encantos de *Melisenda* a la heroína, que, como *Melisenda*, es hija del emperador y amiga nada púdica de un conde. No sería ése el único punto de contacto de los dos romances, atraídos uno hacia otro, como veremos más adelante, por la afinidad de situaciones. Habría, pues, que buscar la identificación del romance de Sabbatai Zeví en una forma del *Conde Claros* contaminada, en un grado que nos es difícil apreciar, con *Melisenda*.¹ En cuanto al romance de Guiomar, que no parece muy

¹ Es mera hipótesis, claro está; Menéndez Pidal observa (*op. cit.*, pág. 225, n. 47) que el verso inicial de la versión del *Conde Claros* citada en el *Catálogo* (princesa saliendo del baño) sólo se ve en algunas versiones marroquíes, y no en las orientales; pero lo pudieron tener antiguamente (véase sobre esa discusión la reseña de María Rosa Lida en *Nueva Revista de Filología hispánica*, t. III, 1949, págs. 84-85). Son curiosas las relaciones del romance de las *Bellezas* con el de *Aliarda* (véase más adelante en esta colección): las versiones orientales de las *Bellezas* que conozco comienzan con el exordio de *Aliarda*, tercera parte, en que un caballero se jacta de

antiguo y, sin duda alguna, es distinto de éste, creo que ha imitado, y no inspirado, aquel verso inicial.

Los temas de nuestro romance de *Melisenda* (el de la mujer incitante y tentadora y el de los amores culpables de la hija del Emperador) existen bajo varias formas en el romancero, sobre todo carolingio o pseudocarolingio. El primero de esos temas, a decir verdad, es frecuente en toda la literatura amorosa de la Edad Media, y la antigua poesía narrativa francesa contiene más muchachas impúdicas que damas inaccesibles o rigurosas: esta tendencia del espíritu medieval se comprenderá si se piensa que el tema que nos parece más contrario a la moral aceptada, el de la seducción por la mujer impúdica, tiene la ventaja de mantener al abrigo de las debilidades amorosas al tipo viril; para cierto espíritu feudal la historia de *Melisenda*, que violenta el lecho del honrado conde, es menos escandalosa que el cuadro de un caballero perdido de amor; por lo menos se puede vacilar: se vacila hoy todavía; la opinión que coloca en el tipo femenino toda debilidad, toda voluptuosidad y toda tentación, para salvar mejor la imagen ideal del sexo fuerte, no ha perdido todos sus adeptos. En todo caso, el tema se encuentra en las canciones de gesta francesas, en las que se han señalado muchas situaciones exactamente semejantes a las de nuestro romance (especialmente en la canción de *Anséis de Carthage*; véase Menéndez Pidal, *Flor nueva*, pág. 105).

La calidad de hija del emperador Carlos es atribuída a la seductora en un poema francés, el poema de *Amis et Amile*, donde además lleva el nombre de Belissent, fuente del de *Melisenda* (véase *Antología*, XII, pág. 390). Con esta forma, el tema ha dado lugar en el romancero a numerosas creaciones, sobre todo a las historias del Conde Claros y de Gerineldo. Observemos solamente, en los romances del Conde Claros, numerosos detalles que además del tema general, hacen pensar en *Melisenda*, especialmente el insomnio

haber dormido con una hermosísima doncella; y, recíprocamente, conocemos una versión antigua de *Aliarda* que empieza: "Ya se salía Aliarda — de los baños de bañar; / la vi sacar su rostro — como la leche y la sangre" (véase *Primavera*, 138, nota 4). Ahora bien, son constantes en la tradición las confusiones y contaminaciones entre *Aliarda* y el *Conde Claros*. — Lo seguro, al fin de cuentas, es que el tema "Bellezas de una dama al salir de los baños", si se inició en un romance particular, llegó a utilizarse en varios, y acabó por adquirir cierta existencia independiente: el romance de las *Bellezas* consta de ese motivo solo, sin que le siga narración alguna.

amoroso, las vueltas en la cama (*Ant.*, t. IX, ap. I, núm. 56), el salto fuera del lecho (*Primavera*, 190); pero aquí es el caballero quien sufre los tormentos reservados a la mujer en la historia de Melisenda. Del *Conde Claros* han tomado probablemente nuestras versiones el nombre de la infanta Claraniña, atribuído aquí a la vieja consejera de amores; las versiones impresas la nombran simplemente “una vieja”.

¿QUÉ SE PENSABA LA REINA?

(DON GALVÁN Y LA INFANTA)

- ¿Qué se pensaba la reina? que honrada hija tenía:
con esse conde Vergico tres vezes parido había;
con lo que en el vientre tiene el de los cuatro sería.
Dizfánselo a la reina, la reina no lo creía;
- 5 cobijóse el manto de oro, fue a ver si es verdad u mentira.
—En buena hora estés, la ifanta. —Bien vengades, madre mía.
—¡Ay! hija, si tú estás libre, reina serás de Castilla.
¡Ay! hija, si no estás libre, en mal fuego estés ardida.
—Tan libre estoy yo, mi madre, como a vuestros pies nacida.
- 10 Ellas en essas palabras, los dolores la venían;
colores de la su cara se iban y se venían.
—¿Qué tienes tú, la mi hija, que te veo amarilla?
—Madre, cení mucho anoche, tengo dolor de barriga;
perdón, perdón, la mi madre, que yo dormir me quería.
- 15 Tomó almohadita en mano y subióse a la sala arriba.
Entre almena y almena un niño parido había.
Envolvióle en seda y grana y assomóse a la ventana;
vido venir a Vergico, la prenda que bien amaba.
—Toma, Vergico, a tu hijo y buxca quien te le criara.
- 20 —No se os dé nada, la ifanta, no se os dé nada, mi alma;
quien ha criado a los tres al de los cuatro criara.
Tomó Vergico a su hijo, y se fuera para su casa;
en mitad de aquel camino con el buen rey se encontrara.
—¿Qué lleváis allí, Vergico, en essa haldita arçada?
- 25 —Llevo almendritas verdes que desseó una preñada.
—Deisme unas pocas, Vergico, para mi hija la ifanta.
—¡Perdón, perdón, mi señor rey, que aquí las traigo contadas,
que si una de ellas falta, es seguro que me matan.
Ellos en essas palabras, la criatura llorara.
- 30 —¡Perdón, perdón, mi señor rey, que es de tu hija la ifanta!
Otro día en la mañana las ricas bodas se armaran.

(Orán.)

VARIANTES:

- 3 con lo que en el cuerpo tiene
- 6^a —Hija ¿qué son esas voces que corrían por la villa?
- 7 ¡Ay! hija, si fuesses libre,
- 8 ¡Ay! hija, si no lo fuesses,
- 11 se iban y se volvían.
- 12 —¿Qué tenedeis vos, la infanta? ¿qué tenedeis, hija mía?
- 12^a Colores de la tu cara se iban y se volvían.
- 25 para las damas preñadas.
- 28 la vida a mi me costara.
- 31 —¡Prendan, prendan a Vergico, que al buen rey engañara!
- 31^a —¡Soltén, soltén a Vergico, que él culpa no tenía!
- 31^b La prisión sea en mis braços, la cárcel la cama mía.
(Bs.As.)

Verso 7 y sigs.: *libre*, palabra empleada aquí por decoro en lugar de *virgen*; la versión antigua (*Primavera*, 159) trae *virgo*.

Catálogo, 106.

Marruecos: *LP*, LXXVI (158, 159 y 160); *Al(CR)*; *MR*, LXXXIII.

Oriente: *D*, 10 (= *Ant.*, t. X, pág. 322); *H*, 19 (?); *A*, 23.

Este romance de *Don Galván y la infanta* o *La Infanta deshonrada* no tiene equivalente exacto en las colecciones antiguas. La *Primavera* reproduce dos romances distintos del siglo XVI; el primero, núm. 159, asonantado en *í-a*, corresponde a la primera parte del nuestro (mención de los hijos que la infanta ha tenido con don Galván, conversación con su madre, afirmación de su virginidad) y termina con dos versos en *í-o* en los que la infanta, invocando su mala salud, ruega a su madre que no la case; no se trata en este romance de una preñez actual de la infanta. El segundo romance, núm. 160, asonantado en *á-a*, comienza con una conversación de la infanta recién parida con el héroe, a quien no se nombra; ella le entrega su hijo y la historia se desarrolla como en nuestra versión bonaerense: el rey, al descubrir la verdad, se enoja y hubiera castigado al conde si la infanta no hubiera acudido y obtenido el perdón. Nuestro romance, que comienza en *í-a* como *Primavera*, 159, y continúa en *á-a* como *Primavera*, 160, da la historia completa, con una narración del parto para enlazar los dos trozos. El vínculo entre los dos romances no se ignoraba en el siglo XVI, puesto que las ediciones del *Cancionero* de Amberes posteriores a 1550 agregan al primer romance una conclusión, irregularmente asonantada en *ó*, donde se cuenta brevemente el parto y la entrega del recién nacido a Galván. No conozco versiones del tipo de la nuestra, es decir, que encierren la historia entera, con cambio de aso-

nancia (*i-a/á-a*), salvo una versión catalana (Milá, *Romancerillo catalán*, núm. 268 = *Antología*, t. X, pág. 289).

La versión antigua, a veces prosaica y pesadamente narrativa, sobre todo en su final, cuenta largamente las vacilaciones del rey, la intervención de la infanta y las bodas. Las modernas son, como siempre en esos casos, más vivas y rápidas. Una versión marroquí (LP 158) se detiene en las palabras del conde (nuestro verso 21) sugiriendo la continuación del matrimonio secreto. En la de Orán (igual en las demás marroquíes), desapareció todo el final; la versión debiera detenerse después del verso 30, es decir, después de la confesión del conde, dejando en suspenso el desenlace, como sucede tantas veces en el romancero: lo inacabado del relato abre a la imaginación perspectivas que una narración completa cerraría. Más valdría el silencio que los dos octosílabos formularios que terminan la historia en bodas. Esos desenlaces precipitados y torpes son muy frecuentes en la tradición marroquí. Tanto más precioso es el desenlace de nuestra versión de Buenos Aires, que, rehaciendo con asonante nuevo y tono de audacia amorosa, en dos versos, la súplica de la infanta, se detiene de pronto, dando ya al rey por vencido.

La tradición oral, peninsular, americana y judía, ofrece variantes numerosas de este romance de la *Infanta deshonorada*, pero las más de ellas están contaminadas por otro romance de embarazo secreto, el del *Mal encanto* (véase *Catálogo*, 108 bis, y más adelante en esta colección). Ese romance atribuye el estado de la heroína a una hierba o una agua mágica (véanse, por ejemplo, versiones asturianas en *Ant.*, t. X, pág. 105 y sigs.), y termina a menudo con un castigo cruel de la niña; en las versiones que combinan *La Infanta deshonorada* con el *Mal encanto*, el caballero es sólo un mensajero que lleva el niño, pues no tiene parte, lógicamente, en su nacimiento; pero eso no impide tampoco que se hable de castigarlo. Son frecuentes, además, en la tradición oral, versiones que juntan episodios de la *Infanta deshonorada* y el *Mal encanto* con otros del *Conde Claros* y a veces de *Gerineldo*: la semejanza de los temas crea entre esos romances una confusión constante. Las dos versiones orientales que hago figurar en la lista que encabeza este comentario tienen los episodios principales de la *Infanta deshonorada* (llamado de la infanta al amante, quien lleva al recién nacido para criarlo, encuentro y conversación con el rey, descubrimiento de la verdad) pero empiezan con el embarazo mágico, y terminan, una con una deliberación del rey y sus consejeros sobre el asunto (motivo frecuente en

el *Conde Claros*), la otra con el degüello inmediato del conde por el rey (un verso formulario).

Falta por explicar el nombre de Vergico atribuido al conde. Se sabe que el poeta Virgilio, héroe de innumerables leyendas medievales, aparece en las antiguas colecciones de romances como seductor de una doncella, prisionero siete años por su crimen y perdonado finalmente por el rey (*Primavera*, 111). Este romance se ha conservado en la tradición marroquí: el Vergilios de las antiguas versiones se llama allí Vergico (véase Menéndez Pidal, *Catálogo*, 46, y nuestra versión, más adelante). Sin duda, la semejanza de situaciones hizo que se adoptara este nombre para el héroe de nuestro romance.

GIRINELDO

(GERINELDO)

- ¡Quién tuviera tal fortuna para ganar lo perdido
como tuvo Girineldo mañanita de domingo!
Limpiando paños de seda para dar al rey vestidos,
mirándole está la reina desde su alto castillo.
- 5 —Girineldo, Girineldo, mi caballero polido,
¡quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio!
—Porque soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
—Yo no burlo, Girineldo, que de verdad te lo digo.
—¿A qué hora vendré, señora, a qué hora daré al castillo?
- 10 —A hora de la media noche, cuando canta el gallo primo,
con çapatito de seda pa que no seas sentido;
a esas horas, Girineldo, está el buen rey dormido.
Media noche ya es pasada y Girineldo no ha venido:
—¡Mal hayas tú, Girineldo, y quien amor puso contigo!
- 15 Ella en esas palabras, a su puerta dio un batido:
—¿Quién es éste, u cuál es éste, que a mi puerta se ha atrevido?
—Girineldo soy, señora, que vengo a lo aprometido.
Que de besos y abraços, el sueño los ha vencido.
Ellos en el dulce sueño, el buen rey que había venido;
- 20 encontró a los dos echados como mujer y marido.
—¿Qué haré de mí, paisano, qué haré de mí, mesquino?
Si matare yo a la-reina, viveré con su suspiro;
si matare a Girineldo, mi reino será perdido.
Más vale que mire y calle y no lo diga a ninguno,
- 25 que no hay mujer en el mundo que tenga el seso cumplido.

(Orán.)

VARIANTES:

- 4 mirándole está la infanta
- 15 a su puerta dio un suspiro:
- 17^a Tiróle escalera de oro, por ella había subido.
- 19^a halló la escalera puesta, por ella subió al castillo.
- 21 —¿Qué haré de mí, cuitado,
- 22 Si matare yo a la infanta,

- 24 y a ninguno no dezirlo
 25 como la que sufre y tapa las faltas de su marido.
 Sacó espada de su cinto, entre los dos la ha tendido;
 con el frío de la espada la infanta había consentido:
 —Levántate, Girineldo, levántate, dueño mío,
 que la espada de mi padre, nos la puso por testigo.
 30 Se levantó Girineldo muy triste y muy pensativo;
 cada escalón que baxaba, un suspiro le ha salido.
 Al pasar por el jardín con el buen rey se había visto:
 —¿De ánde vienes, Girineldo, tan triste y tan afligido?
 —De los jardines del rey, de coger rosas y lirios.
 35 —No lo ñegues, Girineldo, que con la infanta has dormido.
 —Matéisme, señor, matéisme, la culpa traigo conmigo.
 —No te mataré, Girineldo, te crié desde chiquito;
 mañana por la mañana te haré poblo y marido.
 —Juramento tengo hecho en el libro de la estrella,
 40 moça que ha sido mi dama de no casarme con ella.
 (Bs.As.)

Verso 21: *paisano*: sentido oscuro.

Verso 38: *poblo*, palabra incomprensible para mis informantes mismos, que en este pasaje la sustituyen con *dueño*.

Catálogo, 101.

Marruecos: *LP*, LXXIV (151, 152, 153, 154, 155 y 156); *Al*(G, 5 versiones);
MR, LXXXII (= una de las versiones de *Al*).

Oriente: *A*, 21; *E*(Se, pág. 129: 3 versos).

El romance de *Gerineldo*, uno de los más difundidos en la tradición oral española, es también uno de los que se han conservado más vivos entre los judíos de Marruecos. Tenemos la suerte de tener un estudio detallado de Menéndez Pidal (*Sobre geografía folklórica*, en *Revista de Filología española*, t. VII, 1920) acerca del conjunto de versiones de este romance y la repartición geográfica de las variantes, al cual remito al lector.

Menéndez Pidal distingue dos grandes zonas geográficas en la distribución del romancero: la zona norte y oeste por una parte, en que a veces está comprendida Cataluña (es el caso para el *Gerineldo*), y por otra la zona sur y este: según pertenezcan a la primera o a la segunda de las dos regiones, las versiones del *Gerineldo* cuentan de modo diferente el despertar del rey, producido en la zona noroeste por un sueño anunciador, y sin sueño en la zona sur: estas dos versiones del despertar del rey se encuentran respectivamente en 161-I y 161-II de *Primavera*, que son los dos únicos textos del romance que nos dan los antiguos pliegos. Las diversas versiones marroquíes conocidas por Menéndez Pidal ignoran todas el sueño y cuentan un despertar normal del rey, reducido a su expresión más simple:

A eso de la mañanita — el buen rey que ha consentido

(*loc. cit.*, pág. 234). Es también el caso de nuestras versiones, en las cuales el despertar del rey ni siquiera está indicado explícitamente. En otros detalles aparece la misma afinidad de la tradición marroquí con el sur y este de España (forma de las proposiciones que hace la heroína a Gerineldo: véase el artículo citado, pág. 248; conclusión absurda del romance con una réplica insolente de Gerineldo, asonantada en *é-a*: el misterioso “*libro de la estreya*”, invocado en nuestro final, verso 39, no es sino producto de una descristianización del texto común en la Península, donde no se trata de ningún libro, sino de la “*Virgen de la Estrella*”). La conformidad de las versiones marroquíes con las del sur de España plantea, sin embargo, un problema bastante delicado: el parentesco, a primera vista, parece justificado por la proximidad geográfica, y Menéndez Pidal no lo acompaña de comentario alguno; pero los judíos españoles llegaron indudablemente a Marruecos con una tradición ya hecha, que traían de las regiones de España de donde eran originarios; a juzgar por las particularidades de su dialecto, como por las del judeo-español en general (véase M. L. Wagner, *Caracteres generales del judeo-español de Oriente*, Madrid, 1920, págs. 21-23), este origen no es forzosamente meridional. Es lamentable que el Oriente judeo-español no haya proporcionado más que una versión del *Gerineldo*, demasiado estropeada para aclarar el problema de la conexión geográfica de la tradición judía.¹

Menéndez Pidal en el mismo estudio examina igualmente la repartición geográfica de las variantes del romance de *La boda estorbada*, así como las versiones geminadas en que este último romance forma la continuación del *Gerineldo*. Ahora bien, si se admiten las conclusiones de conjunto con que se termina su estudio, Marruecos se une a una región folklórica que abarcaría Cataluña y el Levante español (pág. 316), sin dejar de recibir la influencia de Andalucía (pág. 315): a despecho, pues, del fenómeno particular de la migración judía, parece que Menéndez Pidal considera la tradición marroquí como la de cualquier región española, en relación

¹ Desde que se publicaron por primera vez estas líneas, aparecieron, además de esa versión mencionada en el estudio de Menéndez Pidal, las dos que señalo en mi lista: la más larga, la de Attias, apenas tiene ocho versos, poco coherentes, de la primera parte.

con la situación geográfica del país. Así, al comprobar que el comienzo lírico del *Gerineldo*, análogo al del *Conde Arnaldos* (“¡Quien tuviera,...”, véase nuestra versión), y el detalle de Gerineldo lavando la ropa del rey, existen a la vez en Marruecos y en Cataluña, escribe: “La coincidencia de Cataluña con Marruecos es decisiva para asegurar la *gran extensión* antigua de esta variante” (pág. 240); es evidente que si los judíos que han conservado esta variante eran, por su origen, vecinos a Cataluña, ya no queda probada la gran extensión. Por otra parte, Menéndez Pidal cita ciertos rasgos arcaicos de las variantes marroquíes que les son comunes, ya sea con el norte de España y la región cantábrica (el “gallo primo” que fija la hora de la cita: págs. 240-241), ya sea con los lugares más diversos de la Península (el suspiro de Gerineldo y la escala que le echa la infanta: pág. 242; nuestro texto oranés omite visiblemente la escala entre los versos 17 y 18, y reemplaza el suspiro con un “batido”). Bastantes oscuridades parecen, pues, persistir en este problema de los orígenes geográficos de la tradición judía y de su elaboración después del destierro. El problema se complica si admitimos, como tenemos que hacerlo, que en la tradición marroquí coexisten un fondo antiguo, que se remonta a la época del destierro, e importaciones modernas de la Península, especialmente de Andalucía. Las semejanzas de la tradición marroquí con la meridional quizá sean efecto de esos contactos muy recientes. Observemos que problemas análogos deben darse con respecto a la tradición americana, que es también tradición transplantada, y sujeta a influencias peninsulares modernas.

Nuestra versión oranesa plantea otro problema, totalmente distinto, que habrá saltado a los ojos del lector algo familiarizado con el romancero y la leyenda de Gerineldo: en esa versión la heroína no es la infanta, como de ordinario, sino la reina, y la famosa leyenda sale del ciclo de los amores juveniles, triunfantes de la censura paterna, para entrar en el del adulterio. Y, con todo, esta versión está tan arraigada entre ciertas personas de Orán que jamás he escuchado otra en esa ciudad, y en el momento en que la recogí ignoraba que fuera anormal. Se sabe que la historia de los amores de la infanta y de Gerineldo tiene su fuente en una leyenda medieval, según la cual Carlomagno, habiendo descubierto las relaciones de su hija con su secretario Eginardo, vacila en castigar, y se resuelve por el perdón: es el tema que hemos visto ya en otros romances, y que la historia de Gerineldo trata ajustándose más

fielmente a la vieja leyenda, en la conservación del nombre, algo deformado, del héroe, y sobre todo en el descubrimiento del delito por el Emperador en persona, sin que los culpables lo adviertan (sin embargo las circunstancias son diferentes en el detalle: véase Menéndez y Pelayo, *Tratado*, en *Ant.* t. XII, pág. 401 y sigs.) El cambio de la infanta en reina no es, pues, sino un arreglo tardío. ¿Cuál es el origen?

Menéndez Pidal, en su estudio ya citado (pág. 264), escribe: "Los pliegos de los siglos XIX, XX, y creo que del XVIII también, presentan a Enilda¹ como mujer del sultán; ² ninguna versión tradicional sigue esta innovación". Nuestra versión parece seguirla; sin embargo, no me atrevería a asegurar que el cambio de la infanta en reina en la versión marroquí se deba a la influencia de los pliegos. No porque la tradición marroquí no haya sufrido nunca influencias tardías, sino por la poca semejanza del *Gerineldo* marroquí con el de los pliegos. En efecto, las versiones impresas del *Gerineldo* propagadas hasta nuestros días, y que tienen por base *Primavera*, 161-II, comportan el mismo desenlace aberrante que esta versión antigua. Semejante desenlace (furor del sultán, huida de los amantes a Tartaria) podía igualmente convenir a una pareja adúltera, y por eso el cambio de la infanta en reina no exigía grandes transformaciones del romance. No ocurre lo mismo en nuestra versión, en la cual la persistencia del desenlace tradicional, es decir, del perdón del rey, mal avenida con la naturaleza nueva del delito, ha trastornado por completo la marcha del relato. El episodio de la espada colocada por el rey entre los amantes, para advertirles su paso, ya no convenía tratándose de la reina; era necesario que los culpables no supieran que el rey los había descubierto para que el esposo bonachón conservara cierta apariencia de dignidad; así, pues, este episodio, que persiste en nuestra versión de Buenos Aires, ha sido suprimido en la de Orán. En cuanto al perdón mismo, ha tomado un significado nuevo, muy poco español, que cambia el antiguo romance de amores juveniles en comedia conyugal.

El origen de los materiales que han servido para componer el nuevo desenlace no se nos escapa enteramente. Ante todo, la vacilación del rey: esta situación vuelve a encontrarse en los lugares

¹ Nombre ya atribuido a la Infanta en *Primavera*, 161-II.

² Se llama así al rey en la última parte de *Primavera*, 161-II.

más diversos del romancero, y especialmente en aquellos en que el rey se siente indeciso ante la conducta de su hija: así en el romance de la *Infanta deshonrada* (versión de *Primavera*, 160). En el *Conde Claros* (*Primavera*, 190), el motivo tiene forma muy parecida a la que vemos en *Gerineldo*; el rey vacila en castigar a su hija porque es su única heredera:

Yo juro por mi corona, — por mi corona real,
que si heredero tuviese — que me hubiese de heredar,
que a vos y al Conde Claros — que vivos vos haría quemar.

En *Gerineldo*, a ese mismo motivo de vacilación del rey se agrega el recuerdo de su largo afecto hacia el paje. Así en *Primavera*, 161-II, y en cierta versión andaluza (*Ant.*, t. X, pág. 164):

No te mato, Gerinerdo — que te crié dende niño,
y si mato a la princesa, — dejo ar palacio perdido.

En nuestra versión oranesa se conserva el dilema, pero completamente cambiado: el trono depende, no de la reina, lo cual sería absurdo, sino del joven (verso 23), lo cual resulta bastante oscuro. ¿Teme el rey el escándalo del asesinato, que revelaría el adulterio? ¿O se ha recordado aquí el tema del joven héroe, indispensable para la defensa del reino, y a quien por este motivo se deja impune? Es la situación del Cid después de matar al Conde Lozano, pero no corresponde a este paje que poco antes limpiaba los vestidos. Hasta ahora se ha transformado al romance con sus propios materiales, cortándolos o desplazándolos; pero el pasaje consagrado a la reina (verso 22),

si matare yo a la reina — viviré con su suspiro,

cuyo tono sinceramente dolorido forma una mezcla tan curiosa y tan verídica con los cálculos del rey, ha sido tomado de fuera, de un romance consignado en el *Catálogo*, cuya antigüedad garantiza una versión oriental (*Catálogo*, 71; Danon, 22) y del cual existen versiones peninsulares (véanse María Goyri de Menéndez Pidal, *Romances que deben*, etc., edición en volumen, núm. 52, y Milá, *Romancerillo*, núm. 252): una “malmaridada” no se atreve a quejarse a sus padres del marido con quien se casó contra la voluntad de ellos y que luego la ha desilusionado. La versión, seguramente tangerina, citada en el *Catálogo* bajo el título de *Sufrir callando*, dice:

¿Se lo diré yo a mi padre? — Vivirá con mi suspiro.

La influencia de este romance sobre nuestro desenlace es tanto más evidente cuanto que la pobre mujer termina:

más vale que yo me calle — y no lo diga a ninguno,
que no hay mujer en el mundo — que tenga el seso cumplido
como la mujer que tapa — las faltas de su marido.

Igual dice la versión de Larrea Palacín, XLVII (núm. 98; la del núm. 97 es menos completa; la de Martínez Ruiz, LV, sólo consta de unos versos del principio). Evidentemente, nuestra versión se ha detenido ante los dos últimos octosílabos y se ha quedado con la apreciación desengañada sobre las mujeres, resultante de esta maligna amputación del texto, facilitada sin duda por la existencia de alguna máxima corriente, como la que recuerda el rey de Castilla en una versión de las *Quejas de Jimena (Primavera, 30b)*:

siempre lo oí decir, — y agora veo que es verdad,
que el seso de las mujeres — que no era natural.

Tal utilización de un mismo verso (nuestro 24), con sentidos tan diferentes como el que tiene en boca de la malcasada demasiado escrupulosa y en boca del rey demasiado filósofo, recuerda el siguiente comentario de Menéndez Pidal acerca de los procesos de evolución de la tradición oral: “Algunas veces una forma de expresión se mantiene en sus líneas fundamentales, y sin embargo dentro de ella se altera la idea que la informa” (*Sobre geografía folklórica*, artículo citado, pág. 283). Esta profunda observación, tan bien justificada por nuestra versión, arroja una luz sugestiva sobre los procedimientos, a la vez irracionales e ingeniosos, de la creación poética colectiva.

Lo curioso es que la contaminación del *Gerineldo* con aquel romance de la malcasada que sufre y calla se puede observar también, hasta cierto punto, en nuestra versión bonaerense, que siendo de las más normales y contando la historia tradicional de los amores de Gerineldo con la infanta, no necesitaba refundición ninguna. Aparece la contaminación, en primer lugar, en las vacilaciones del rey, que presentan aquí las mismas anomalías que en la otra versión:

Si matare yo a la infanta — viviré con su suspiro;
si matare a Girineldo — mi reino será perdido,

volviendo sin embargo a aparecer más lejos (verso 37) la mención del afecto del rey hacia el paje. Otro punto de contaminación se puede notar en las conclusiones del rey (versos 24-25):

Más vale que mire y calle — y a ninguno no dezirlo,
como la que sufre y tapa — las faltas de su marido.

(Nótese, a propósito del verso 25, que en la versión de Buenos Aires se ha adoptado, de las palabras de la malcasada, precisamente lo que se ha eliminado en la de Orán y recíprocamente.)

De todo esto se puede concluir que los trastornos que ha sufrido el romance al transformarse la infanta en reina han sido favorecidos por un estado previo de contaminación: ya estarían asociadas las vacilaciones y el dolor pasivo del rey ante la falta de su hija con el estado de ánimo de la malcasada al darse cuenta de su desgracia; con eso se habría introducido en el *Gerineldo* un matiz de resignación y miedo al escándalo que primitivamente no tenía. Gracias a esa confusión latente pudo elaborarse, según parece, esa curiosa versión, que, sustituyendo a la infanta con la reina, interpreta en la forma que sabemos la resignación del buen rey. De ser así, sería éste un buen ejemplo de la compenetración de lo espontáneo y confuso y de lo intencional en el trabajo de la tradición.¹

¹ Más observaciones sobre los temas tratados en este comentario, y especialmente sobre la transformación de *Gerineldo* en Marruecos se leerán más adelante (*Exploraciones*, etc.); allí tengo en cuenta el conjunto de las versiones marroquíes publicadas.

III. ROMANCES DE ASUNTO CLÁSICO
O ERUDITO

LA REINA LENA

(ROBO DE ELENA)

- Estaba essa reina Lena ya acabada de almorzar;
assomóse a la ventana por ver la gente passar.
Vido venir un caballero sobre aguas de la mar:
—¿Quién es esse caballero que se passa y no me habla?
5 —París soy, la mi señora, París, vuestro enamorado.
—¿Qué oficio hazéis, París, u qué oficio habéis tomado?
—Marinero soy, señora, por la mar ando en rosario.
Tres navíos traigo al puerto, de oro y almisque cargados;
y en el más chiquito de ellos, allí traigo un rico mançano;
10 mançanitas de oro crecen el invierno y el verano.
—Si tal es verdad, París, razón es ir a mirarlo.
Con ciento de sus donzellas reina Lena fue a mirarlo.
—¿Adó el mançano, París? ¿adó aquel rico mançano?
—Si me parieris un niño, ésse es el rico mançano;
15 si me parieris una niña, en oro y seda será vestida.
Reina Lena que esso oyera los gritos feridos diera
(y a la mar se tirara).

(Orán.)

VARIANTES:

- 3 Vido estar a un marinero
4 —¿Quién es ésse u cuál es ésse?
7 por la mar ando corsario.
12^a Arçó velas el navío, reina Lena se ha embarcado.
14 —El mançano, reina Lena, son hijitos que tengamos.
15 (*falta*)
16 Ya lloraba reina Lena, ya lloraba y hazía llantos.
17 —No lloredeis, reina Lena, ni hagáis lloro sonado.
18 Comerás pan de cebada y passearás el ganado.
19 La mujer y la gallina por andar se perdería.

(Bs.As.)

Verso 5: *París*: la palabra es aguda: Menéndez y Pelayo (*Tratado*, en *Antología*, t. XII, pág. 482, n. 3) piensa que lo mismo ocurría en España en la pronunciación del romance antiguo.

Verso 7: *rosario*, léase *corsario* como en la versión de Buenos Aires y otras marroquíes (así en la antigua, *Prim.* 109). Cfr. la forma del ant. esp. *cosario*, viva todavía en España en el siglo XVI.

Verso 8: *almisque*, forma antigua de *almizcle*.

Verso 17 de Orán: ese hemistiquio me lo han dado como "facultativo".

" " de Buenos Aires: *pasarás*, deformación muy probable de *paceras*.

Catálogo, 43.

Marruecos: *LP*, XXVI (47, 48 y 49); *MR*, XLVIII.

Oriente: *D*, 2 (= *Ant.*, t. X, pág. 315); *My*, pág. 326 (2 versiones); *U(R)*, 1); *DP*, 14; *A*, 6.

De este romance, del cual tenemos una versión antigua impresa (*Primavera*, 109), no se conocían más versiones que las judías, marroquíes y orientales, hasta que se recogieron varias en las islas Canarias (véase el *Romancerillo canario* de M. Morales y M. J. López de Vergara, núm. 7). El romance, de origen algo erudito por su tema (se trata de esa erudición medieval, muy novelesca y fantástica, que alimentó en Francia y en todas partes los ciclos poéticos de Alejandro, Eneas, Troya), fue seguramente, en su forma primitiva, un largo romance juglaresco. La versión impresa del siglo XVI tiene un estilo ya muy vecino al tradicional (Wolf lo sitúa entre los "tradicionales"), pero todavía viciado por la monotonía narrativa, sobre todo en la segunda parte. Las versiones orales se derivan, por acortamiento y adición de adornos, de la versión impresa o de alguna otra vecina a ella. Mientras la versión impresa cuenta, después del rapto de Elena, la guerra de los griegos contra Troya, la toma de la ciudad y el castigo de Paris, las versiones orales se detienen después del rapto de la reina. Su estilo es más rápido que el del texto antiguo: suprimen algunos versos narrativos y acortan el diálogo. En cambio agregan un exordio narrativo que introduce el diálogo (este exordio está asonantado en *á* en nuestras versiones y en las marroquíes que lo tienen, o sea las de Larrea), detalles en la descripción que el seductor hace de su precioso navío, y una conversación entre Paris y Elena después del rapto. Esa elaboración, común a las versiones orientales, marroquíes y canarias, tiene que haberse producido muy temprano, cuando los judíos estaban todavía en España o seguían manteniendo relaciones con ella.

El navío único de la versión impresa, cargado de mercaderías preciosas, se multiplica por tres en la tradición oral, y uno de ellos encierra un manzano con manzanas de oro. Ese motivo pudo derivarse de la leyenda del juicio de Paris, donde una manzana de oro,

atribuida por la Discordia “a la más bella”, origina la querrela de las tres diosas y el arbitraje pedido al joven. Existe en Oriente un romance del juicio de Paris (colección Coello, *Ant.* t. X, pág. 312), derivado del 469 de Durán, y en él la manzana de oro aparece también con uso bastante distinto del clásico (como recompensa ofrecida por Venus a Paris si la elige).

Las preguntas de Elena después de haber salido el barco y la contestación irónica de Paris no existen en la versión impresa (que en seguida cuenta el dolor de Menelao y reproduce sus quejas y su diálogo con su hermano Agamenón); pero se encuentran en todas partes en el romance oral truncado, donde forman un nuevo desenlace, de variantes muy diversas y libremente imaginadas: algunas marroquíes tienen el símbolo manzano-hijo (o hijos) por nacer (las nuestras y LP 48); todas pintan la desesperación de Elena (motivo contrario a la leyenda griega y ausente, por lo tanto, de la versión antigua), y terminan con palabras de Paris que parecen contradictorias: la consuela en el verso 17, y en los siguientes le anuncia con crueldad la condición a que la va a reducir (mi versión de Buenos Aires, LP 47 y 48, MR: es el motivo tradicional del seductor que revela su crueldad después del rapto); las mismas versiones, olvidando el asonante, traen aquí el proverbio de la mujer y la gallina (usado tanto en España como entre judeo-españoles: véase Keyserling, *Biblioteca española-portuguesa-judaica*, Estrasburgo, 1890, pág. 135). Es malo en general el final de las versiones judías y abunda en variantes disparatadas. Una de las de Milwitzky se detiene, y no hace mal, al zarpar el barco; igual hace la de Uziel. En las de Danon y Attias y en la versión canaria, Paris contesta, con ligeras variantes, “Yo soy el rico manzano”. Más curiosa es la otra de Milwitzky; dice Elena en esa versión (igual en una variante de Danon):

—Dexí a la niña en la cama, — y el su padre la está cunando.
 —Si es por el vuestro marido, — yo me topo a vuestro lado,
 y si es por el vuestro niño — al año yo vo lo traigo,

lo cual hace pensar, quizá, por el giro estilístico, en esta versión del *Enlèvement par mer* francés que da Jérôme Bujéaud, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*, Niort, 1866, t. II, pág. 177 (bien se sabe cuán difundido es el tema del Rapto por mar en el folklore poético de Europa):

- Oh! Qu'avez-vous, la belle? — qu'avez-vous à pleurer?
—J'entends, j'entends mon père — m'appeler pour souper.
—Ne pleurez pas la belle, — avec moi vous soup'rez.
—J'entends, j'entends ma mère — m'appeler pour coucher.
—Ne pleurez pas, la belle, — avec moi vous couch'rez.

Esos desenlaces del romance acortado en la tradición oral están muy lejos, como se ve, de la majestad épica de la leyenda griega. Lo malo es que, dentro del nuevo tono, rara vez son felices.

Se puede leer en la introducción que escribió Diego Catalán para el *Romancerillo canario* más arriba citado un excelente estudio comparativo de las versiones modernas con la antigua.

ESSE REY DE LOS ROMANOS

(TARQUINO Y LUCRECIA)

Esse rey de los Romanos que Tarquino se llamaba
namoróse de Lucrecia, Lucrecia está apalabrada,
que para dormir con ella una gran traición armara.
Vistióse todo de verde como el que viene de caça,
5 fuése para los palacios donde la Lucrecia estaba.
Lucrecia, como le vido, como rey le aposentara;
púsole silleta de oro con los sus goznes de plata,
púsole mesa de goznes con mantel de fina holanda;
púsole a comer pan blanco y a beber vino sin agua,
10 y con un negro de los suyos mandóle a hazer la cama.
Assí a la media noche Tarquino se levantara.
Tomó candil de oro en mano, y en la otra su rica espada,
y fuése para los palacios donde la Lucrecia estaba.
—Lucrecia, si me la cumples, reina serás y abastada;
15 Lucrecia, si no me cumples, matarte con la mi espada,
—Que me mates, que me dexes, a mí no se me da nada;
más vale morir con honra que no reina y deshonorada.
(Bs.As.)

Verso 15: *matarte*, léase *matar te* he.

Catálogo, 45.

Marruecos: *LP*, XXVII (50).

Oriente: *Co (Ant.)*, t. X, pág. 303); *U(R)*, 5).

Este romance de *Tarquino y Lucrecia* se deriva del que figura en el Romancero de Durán, núm. 519, y se publicó por primera vez en el *Cancionero de Romances* de Amberes, edición de 1550 (véase el prólogo al *Catálogo* de Menéndez Pidal, sección III). Ese romance de Amberes-Durán no es de los viejos, y no lo admitió Wolf en su *Primavera*; por su estilo no puede ser anterior al siglo XVI; es, por

consiguiente, uno de los que entraron en la tradición judía después del destierro.

Menéndez Pidal (*loc. cit.*) piensa que los judíos lo conocieron por el *Cancionero de Romances*. Amberes era entonces un centro importante de judíos españoles, que pudieron comunicar a sus correligionarios de Marruecos y Oriente ejemplares de la famosa colección, tantas veces reeditada en la segunda mitad del siglo XVI. Pero queda por explicar la semejanza de las versiones tradicionales en lugares tan alejados uno de otro como Marruecos y el Oriente, y basta leer las versiones de las dos procedencias para advertir que salen de una misma forma, ya elaborada y transformada, del romance. Las dos describen con detalles ignorados en el original cómo Lucrecia recibe al rey; los detalles varían en cada una de las versiones, pero el hecho de existir en todas merece atención, y la merece más todavía la supresión, común a las tres, de la segunda traición de Tarquino, quien, viendo a Lucrecia dispuesta a morir, le anuncia que después de matarla pondrá en la cama un negro muerto y dirá que los encontró juntos, con lo cual la obliga a ceder: así cuenta la historia el romance impreso antiguo. No sé si de allí procede el negro de nuestra versión (verso 10); en todo caso se ha eliminado el episodio igualmente en Marruecos y en Oriente, donde Lucrecia no llega a ser deshonrada; también se han suprimido la entrevista de Lucrecia con su marido, la confesión que le hace para explicarle su intención de suicidarse, los llantos y el juramento de Colatino y la sublevación de los romanos contra Tarquino. Esas semejanzas de la tradición marroquí con la oriental se pueden explicar por las relaciones que seguramente existieron en el siglo XVI entre los desterrados de ambos extremos del Mediterráneo. También se puede suponer que se formó en España, a poco de componerse el romance, una versión tradicional, a la vez muy acortada y enriquecida con algunos detalles nuevos, y que esa versión fue la que recibieron los judíos de Marruecos y Oriente por intermedio de emigrantes tardíos o de viajeros. Confirma esa hipótesis de una elaboración oral temprana del romance en España misma el hecho de que existen versiones peninsulares del mismo tipo y con los mismos detalles que las judías (conozco dos: la que da Consiglieri Pedroso, *Revista Lusitana*, t. III, 1895, pág. 370, reproducida en Braga, *Romanceiro geral*, t. I, pág. 597; y la del padre F. A. Martins, *Folklore de Concelho de Vinhais*, t. II, pág. 29). Casos parecidos a éste son los del *Robo de Elena*, ya visto, y de *Landarico*, que veremos más adelante.

Las versiones orales vacilan en el final con que tuvieron que completar el romance acortado. Dos versiones marroquíes (la que resume el *Catálogo* y la de Larrea) y una portuguesa (la de Martins) imaginan que al verse amenazada, Lucrecia escribe a su marido (esa carta, escrita en tal momento, reemplaza absurdamente la confesión oral que Lucrecia hace a su marido, después de forzada, en el romance antiguo, de acuerdo con la tradición romana); después de esa carta, Lucrecia se mata en el *Catálogo*; en Larrea, el marido sobreviene y mata al forzador; en Martins, el forzador resulta ser el mismo marido que quería poner a prueba la lealtad de su esposa (lo cual contradice las palabras del comienzo que en esa versión como en las demás anuncian la gran traición del rey Tarquino). En las versiones orientales, no se habla de carta; en la de Coello, al resistir Lucrecia, el rey la mata; en la de Uziel

Tanto fue la batalla — que ella de sí se matava,

lo cual no es muy claro. Todas las versiones conservan, reduciéndola generalmente a un verso, la contestación de Lucrecia que se lee en el romance antiguo:

—Eso no haré yo, el Rey, — si la vida me costara;
que más la quiero perder — que no vivir deshonrada.

Dos versiones, la mía y la portuguesa de Consiglieri se detienen en esas palabras heroicas, dejándonos decidir si pudieron intimidar al rey o si se realizó la muerte que anuncian. Es ésa, sin duda alguna, la mejor —o menos mala— de las variantes de ese difícil desenlace.

Disponiendo a la vez del original literario y de los derivados populares antiguos, podemos comparar su estilo y percibir los procedimientos con los cuales la tradición simplifica y a veces embellece lo que pasa por sus manos. Los textos muestran cómo desaparecen las aposiciones, los adjetivos o adverbios redundantes, los incidentes narrativos que abundan en el original prosaico y semi-literario. Así, y con la adición (véanse nuestros 7-9) de bellos detalles de tono arcaico o popular en la recepción de Tarquino:

Púsole silla de oro — con una cruz esmaltada;
púsole a comer gallinas — y a beber agua rosada (C).

Le metió gaína en sena, — cama de oro que se echara (Co).

Se boa era a mesa, — muito melhor era a cama,
por cima ricas cortinas, — por baixo linçóis de lana,
accendeu-lhe doze tochas, — pôs-lhe seis de cada banda
(versiones portuguesas),

llega a adquirir el romance algún parecido con los viejos.

VERGICO

(VERGILIOS)

- Preso llevan a Vergico, el rey le mandó prender,
por una traición que ha hecho en los palacios del rey,
de faltar a una donzella, la cual se llama Isabel;
hija era del obispo, sobrina del señor rey.
- ⁵ Un día indo el rey a missa, encontrara una mujer
toda vestida de luto, ella y sus damas también.
Preguntó el rey a su alcalde que quién era esa mujer:
—Vuestra sobrina, mi señor, vuestra sobrina Isabel.
—¿Por quién va vestida en luto, ella y sus damas también?
- ¹⁰ —Por Vergico, mi señor rey, que en vuestras prisiones es.
—Pronto, pronto, mis criados, poní mesas a comer;
mientras las mesas se aprontan, a Vergico iré yo a ver.
—En buena hora estés, Vergico. —Bien vengáis, mi señor rey.
—¿O qué años o qué tiempos que en las mis prisiones es?
- ¹⁵ —Siete años ha, mi señor rey, siete años y más un mes.
Cuando yo entrí en ellas, no empeçaba a embarbecer,
y ahora por mis pecados ya me empecí a encanecer.
—¿Qué darías tú, Vergico, por hablar con Isabel?
—La vida de las prisiones yo la doblaré otra vez.
- ²⁰ —Pronto, pronto, mis criados, sacay Vergico a comer.
Y a otro día a la mañana, Vergico con Isabel.

(Bs.As.)

Verso 10: *es*, por *está*, como en la versión antigua de *Primavera*, 111.

Catálogo, 46.

Marruecos: *LP*, XXVIII (51, 52 y 53); *Al*(BmV, 3 versiones); *MR*, XLIX
(= una de las versiones de *Al*).

Oriente: *Bi*; *D*, 15 (= *Ant.*, t. X, pág. 326); *P*, pág. 296; *K*, pág. 277;
GLI, pág. 21; *A*, 7; *Mo*(LS, 5).

Éste es el romance de *Vergilios*, que se imprimió en el *Cancionero* de Amberes, sin año (= *Primavera*, 111; versión sacada según

Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, t. I, pág. 347, de una glosa impresa en un pliego suelto de hacia 1520). Existe otra versión antigua del mismo tiempo en otro pliego, del cual Menéndez Pidal, *ibid.*, cita doce versos como muestra de la variabilidad de los textos tradicionales ya en la época áurea del romancero.

Existen versiones modernas inéditas de Palencia y Zamora (*ibid.*, pág. 348, y María Goyri, *Romances, etc.*, en *Revista de Archivos*, t. XVI, págs. 24-36, núm. 74). La única versión peninsular moderna que conozco es la que figura en el *Romanceiro português* de Leite de Vasconcellos, t. I, pág. 333: está muy acortada y alterada; apenas recuerda unos versos tradicionales. Son bastante numerosas, en cambio, las versiones judías, y muy parecidas, hasta en los detalles, a las antiguas. Se nota, sin embargo, cierto trabajo de la tradición respecto a la figura del personaje principal y al significado de su prisión y liberación. En la versión de la *Primavera*, Vergilios, preso por haber forzado a una doncella de la corte, llamada Isabel, gana su libertad en una conversación con el rey, quien, recordándolo de repente después de siete años, lo va a visitar en su cárcel; en esa entrevista, el prisionero sólo demuestra humildad ante su señor, y disposición a aceptar hasta la prisión perpetua si lo manda el rey; el rey, entonces, le perdona "por su paciencia" (en la otra versión antigua, "por ser humilde"), lo hace poner en libertad y lo casa con doña Isabel: se nos dice que el casamiento agradó a todos, y más a la heroína. Vergilios, en esta versión, aparece como un forzador que consigue el perdón del rey mediante la penitencia de la prisión y el casamiento con su víctima. Pero la tradición inclinó generalmente a pasar del tema del forzador castigado a otro, más novelesco: el de los amores injustamente contrariados. Variantes, a veces independientes, en las diversas familias de versiones, concurren al mismo resultado.

Las versiones marroquíes conservan en su comienzo la "traición" de Vergilios y la indicación expresa de que su crimen fue "forzar" a una doncella (la mía dice púdicamente "faltar", que es lo mismo). Ese principio molesto está modificado en Oriente: allí la traición de Vergilios sólo consiste en "amar" a la doncella. En casi todas las versiones aparece la variante del alto rango de la heroína, que faltaba en la versión de Amberes; esa variante cuadra muy bien con el tema de la fuerza, aumentando la gravedad del crimen (así la vemos usada en el *Conde preso, Primavera*, 137, donde la niña forzada es "hija de un duque, sobrina del Padre Santo", lo

cual se ha intervertido en las versiones marroquíes de *Vergilios*, más bien por distracción o ignorancia que por malicia; en Oriente, la heroína es sobrina del rey, nada más); pero el rango de la doncella también favorece el tema de los amores, haciendo pensar en historias como las de Gerineldo o del conde Claros. En la otra versión antigua, dice el rey a Vergilios:

daros emos por muger — aquella que bien queréis.

La mujer vestida de luto, cuya aparición, ignorada en la versión de Amberes, hace que el rey recuerde al olvidado Vergilios, figura en todas las versiones judías, y podemos suponer que se imaginó para remediar lo arbitrario del recuerdo repentino. Pero hay vacilación sobre quién es esa mujer. Las versiones orientales que, a pesar de mencionar en su comienzo el amor de Vergilios, lo olvidan luego e insisten más en la liberación del héroe que en sus bodas (mencionadas sólo en las versiones Pulido y Kalmi), hacen de esa mujer la madre del prisionero.

Las mismas versiones, en la conversación del prisionero con el rey, no difieren de las versiones antiguas; por ejemplo:

—¿Qué te parece, don Vergile, — por las cárceles del rey?
 —Bien me parece, señor rey, — bien me parece y bien es.
 [...] Siete años en la cárcel, — tres mancan para diez;
 pues que al señor rey le place, — los cumpliré todos tres.
 —Por esta palabra, don Vergile, — de la cárcel saliréis (K).

Por el contrario, las versiones de Marruecos, que empiezan con la mención de la fuerza, luego cuentan amores apasionados de Isabel y Vergico. Isabel es la que viste luto durante la prisión de su amado; el mismo rey, al visitar al preso, no olvida lo esencial; las demás versiones tienen el verso de la mía:

—¿Qué darías tú, Vergico, — por hablar con Isabel?

Y si Vergico acepta prolongar el martirio de la prisión, no es por sumisión a su rey, sino por la esperanza de conseguir a la que quiere. Buen ejemplo, éste, de la insensible metamorfosis de un relato tradicional por medio de variantes y adiciones cortas; buen ejemplo, además, de los tanteos y contradicciones que, en regla general, caracterizan el múltiple trabajo de la tradición.

La atribución de aventuras y hazañas fantásticas a Virgilio en la Edad Media es cosa bien conocida. Se ha notado con razón que, en este episodio, el romancero, de acuerdo con su repulsión acostumbrada a lo maravilloso, no ha acogido ninguno de los elementos mágicos o sobrenaturales de la leyenda virgiliana. Sin embargo, es difícil apreciar la originalidad de nuestro romance, no sabiendo bien cuál es precisamente su fuente (véase *Antología*, t. XII, págs. 486-488).

LA TRAICIÓN

(LANDARICO)

Levantóse el rey a caçar un lunes por la mañana,
fuérase en ca de la reina por ver cómo alboreaba.
Hallóla haziéndose el rostro (de dormir se levantara)
en un espejo cristalino donde ella se miraba,
5 dando gracias a Dios padre que tan linda la criara.
Y el rey por jugar con ella con vara de oro la daba.
—¡Tate, tate, tú, Andalito, mi polido enamorado!
Tres hijos tuvi contigo y uno del rey que son cuatro;
si el del rey vestía seda, los tuyos seda y brocado;
10 si el del rey come gallina, los tuyos gallina y pavo;
si el del rey bebe del vino, los tuyos del vino y claro.
Volteó su cara al rostro, halló al rey a su lado.
—¡Perdón, perdón, mi señor rey! por todo esto que he hablado,
que ni sé si estaba loca, u entre sueños lo he soñado.
15 —No estás loca ni entre sueños, lo que ha pasado has hablado.
Sacó puñal de su cinto, la cabeça le ha cortado.
(Orán)

VARIANTES:

- 3 Hallóla lavando el rostro
4 mirando se iba la cara,
10^a si el del rey va a caballo, los tuyos adelantados;
12 Volteó la cara la reina,
14 u el seso se me ha camiado.
(Bs.As.)

Catálogo, 82.

Marruecos: *LP*, LVI (119 y 120); *MR*, LXIII.

Oriente: *Co* (*Ant.*, t. X, pág. 306); *D*, 16 (= *Ant.*, ibid.: versión reproducida en *BbY*, pág. 30); *W*, XI; *G*, XI; *P*, pág. 398 (versión reproducida en *Gil*, XI); *Su*, pág. 179; *GC*, pág. 370; *U*(R, 6); *H*, VIII; *K*, pág. 281; *SS*, 10 (2 versos); *McC*, pág. 234; *Rgo* (1 verso); *A*, 36; *L*, 6 y 14; *Mo*(LS, 21 y 21a); *AS*(Ro, 6); *Ch*, 4.

Existe de este romance una versión antigua impresa, reproducida en la *Antología* de Menéndez y Pelayo, t. IX, apéndice I, núm. 36,

y cuyo origen ha estudiado en su *Tratado* (*Ant.*, t. XII, pág. 488 y sigs.). Es la historia del rey merovingio Chilperico y de su esposa Fredegunda, relatada en latín en los *Gesta Francorum*, y en la *Historia de los Francos* del monje Aimoin; los dos textos latinos reproducidos en el lugar citado del *Tratado* llaman Landericus al amante de la reina y relatan una historia más larga que la nuestra y diferente. La escena del comienzo, en que la reina se traiciona imprudentemente, es la misma; pero el rey se retira sin decir nada; la reina inquieta tiene una conversación con su amante, quien se asusta y se lamenta; la reina, más enérgica, le propone asesinar al rey; en efecto, hacen matar al rey al volver de caza y los homicidas difunden el falso rumor de que el culpable es el rey de Austrasia, sobrino de Chilperico. El origen primero de nuestro romance es ciertamente erudito: si existiera alguna duda, la estrecha fidelidad de la versión antigua a las fuentes latinas lo probaría suficientemente; será fácil convencerse remitiéndose a los textos.

La versión del siglo xvi ha conservado intacto el nombre del amante de la reina, a quien llama Landarico, y relata toda la historia hasta el asesinato del rey, de acuerdo con la tradición, que se funda justamente en el hecho histórico de este asesinato y lo explica a su manera por los amores de la reina. El estilo prosaico del romance, y su versificación desairada, con rima en *-ado*, de un extremo al otro, delatan su origen; sin embargo parece que el romance, que Menéndez y Pelayo ha juzgado digno de ser añadido a la colección de romances viejos que constituye la *Primavera*, es ya el resultado de cierta acomodación tradicional; lo atestiguan la relativa sencillez del relato y la expresión a veces familiar. Estamos, pues, en presencia de un caso de romance erudito entrado en la tradición y retocado por ella, y en el cual podemos comprobar que el estilo y el tono "populares" no son caracteres primitivos, sino el resultado de la acción progresiva de la tradición (véase al respecto Menéndez Pidal, *Poesía popular y romancero*, secciones VIII y IX, en *Revista de Filología española*, t. III, 1916). La comparación de la versión impresa antigua con las modernas nos muestra de qué manera la tradición oral termina por suprimir todo vestigio del origen erudito del romance.

Son muy pocas las versiones peninsulares orales de este romance. María Goyri, en 1907 (*Romances, etc.*, en *Revista de Archivos*, t. XVI, bajo el núm. 49 de su catálogo) sólo cita una versión de Cáceres; Menéndez Pidal (*Rom. hisp.*, t. II, pág. 217) dice que

posee versiones de Cáceres, Ávila y Vizcaya además de las judías; Bonifacio Gil, en sus *Romances populares de Extremadura*, página 148, da cuatro versos idénticos a los cuatro primeros de la cita de María Goyri; esa cita, pues, parece ser lo único que se ha publicado hasta ahora de la tradición peninsular española. De la portuguesa se sabe algo más; conozco tres versiones: la de Martins (*Folklore do concelho de Vinhais*, t. II, pág. 22, versión titulada *Gerineldo*, contaminada con ese romance); la de F. M. Alves (*Cancionero popular bragançano*, núm. 2); y la de Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, t. I, pág. 334). Esas versiones, aunque alteradas o incompletas, no carecen de interés, como ya veremos. La tradición judía, a diferencia de la peninsular, ofrece versiones numerosísimas y a veces excelentes de *Landarico*.

Casi todas las versiones orales han amputado el final del romance; así procede a menudo la tradición oral, fiel a los hábitos de fragmentación tan fuertes en el romancero: en este caso particular, bastaba el drama del adulterio descubierto, sin lo demás. Algunas versiones, sin embargo, conservan el recuerdo de la deliberación de los amantes asustados. Ese recuerdo vago aparece en formas diversas y a veces incoherentes. Leemos en la versión de Leite:

—Queres tu, ó andarilho, — dar ao rei un mau bocado?
 Logo assim que o coma — caía morto p'ra um lado!
 —Nem permita Deus do céu — nem o Senhor do Sacrário
 que eu mate el-rei, meu senhor — por mor de um triste vassalo.

El último hemistiquio, incomprensible en el contexto, tiene todo su sentido en la versión de Martins, donde la reina piensa dar ella misma veneno al rey, y el amante la censura por querer

matar el-rei alteza — p'ra amor de um triste vassalo.

De los dos modos, la reina, considerada principal culpable, se ve abandonada por su cómplice. Lo es todavía más en las versiones judías que recuerdan el diálogo de los amantes; así la de Wiener:

Mandó a yamar a Andarletu, — su pulidu inamoradu.
 —Komu faremos, Andarletu, — ke el re mus a aminazadu?
 —Para mi topí remedžu, — para vos, anda i buška vus.

Este último verso está, por supuesto, en boca de Andarleto (a pesar de que no lo haya entendido así el editor): el remedio del amante

es huir, cosa imposible para la reina. Está muy claro en la versión de Pulido:

—Andaleto, Andaleto, — mi querido enamorado,
dame a mí tu consejo, — que del rey stamos matados.
—Consejo para mí tengo, — y para ti tópotelo

(léase “tópatelo”); lo demás es oscuro (parece que Andaleto ofrece como consuelo a la reina una moraleja severa); pero el editor indica en una nota que Andaleto da su respuesta “fuyendo”. Se nota que ese final en ruinas no se entendió siempre: Kalmi también confunde los interlocutores. Lo interesante es que aún en esas versiones que no han olvidado la conversación angustiada de los amantes, se haya eliminado, por falta de memoria o por repugnancia, la muerte del rey. La tradición quiso universalmente que la reina fuera castigada y no el rey asesinado; ese deseo produjo la transformación del diálogo primitivo. Decía la versión antigua:

La reina a Landarico — dijo lo que ha pasado:
—Mira lo que hacer conviene, — que hoy es nuestro fin llegado.
Landarico que esto oyera — mucho se ha acuitado.
—¡En mal punto y en mal hora —mis ojos te han mirado!
¡Nunca yo te conociera — pues tan cara me has costado!
Que ni a ti hallo remedio — ni para mí le he hallado.
Allí hablara la reina — desque lo vio tan penado:
—Calla, calla, Landarico, — calla, hombre apocado;
déjame tú hacer a mí — que yo lo habré remediado.

Ante la determinación de la reina, Landarico cobra valor y actúa junto con ella. En cambio, las versiones citadas más arriba, si bien recuerdan los dos primeros versos (angustia de la reina), alteran el sentido de las lamentaciones de Landarico, reteniendo sólo su mal humor y transformando con destreza su último verso que expresa desesperación:

Que ni a ti hallo remedio — ni para mí le he hallado

en un desenfadado anuncio de fuga:

Para mí topé remedio — para vos andá y buscá vos.

Aparece bien el espíritu de esa transformación en la moraleja que inmediatamente sigue en Wiener:

A mal vaygan las mužeris — ke en ombri si an kunfiadu;
tenyendu al re por maridu — xwé a bušcar inamoradu.

Sin embargo, la mayoría de las versiones no va más allá de la primera y única escena entre la reina y el rey. En la versión antigua, el rey, después de descubrir la traición de su mujer, se retiraba sin decir palabra; aquí ponen en su boca unas amenazas sarcásticas que cierran el romance, haciendo prever el castigo sin contarlo expresamente, de acuerdo con ese arte de terminaciones en suspenso, tan notable en el romancero. Así pasa en casi todas las versiones de Oriente; las amenazas del rey son muy diversas; en una:

—Ya te lo perdoní, la rena — kon la kavesa a un ladu (*W*);

en otra:

—Ya vos perdono, la reina, — con un iardan (“collar”) colorado (*Co*);

o bien, burlando el sueño que alega la reina (*soltar* es ‘aclarar’):

—Amanecerá la mañana, — yo lo soltaré un buen soltado (*Mo*).

Algunas versiones de Oriente y las marroquíes de Larrea, como las mías, terminan, más pesadamente, con el castigo efectivo de la adúltera, después de las amenazas en Oriente, sin ellas en Marruecos.

La tradición oral no sólo ha acertado el romance; ha introducido también cierto número de rasgos nuevos. La descripción de la reina ataviándose varía en los detalles; las gracias que da a Dios por su belleza, ignoradas en la versión escrita, se encuentran en casi todas partes; probablemente es una adición antigua destinada a atribuir a la reina culpable una coquetería inmoderada. El pasaje relativo a los hijos que la reina ha tenido con el rey y con su amante, y a su suerte respectiva, se encuentra, con diferentes detalles, en todas las versiones orales, en tanto que la versión escrita, y sus fuentes latinas, evidentemente lo ignoran: son adiciones de la fantasía, expresivas y poéticas más que verosímiles. De todo esto resulta que las versiones modernas, más cortas que el conjunto de la versión antigua, son más largas en la parte que tratan y que han enriquecido. Por otra parte, estos enriquecimientos marchan parejos con la supresión, conforme con el genio del romancero, de los pasajes narrativos. Así el verso:

El buen rey, cuando lo oyera, — malamente se ha turbado,

que reproduce el “*rex vero nimis tristis effectus*”, o “*rex ac si amens effectus*” de los modelos latinos, no ha dejado vestigio alguno en las versiones orales. Otro carácter de las versiones orales es la reducción del romance a la métrica corriente, transformándose la rima *-ado* en la asonancia *á-o*, salvo irregularidades, sobre todo en el comienzo, donde llega a dominar en las versiones marroquíes el asonante *á-a*.

Si se relea nuestra versión comparándola con la versión erudita del siglo XVI, llama la atención ver cómo la elaboración tradicional ha dado a nuestro romance el mismo estilo y el mismo carácter que si hubiera salido directamente de la tradición más antigua, en tanto que, sin duda alguna, ha nacido bajo forma erudita. Pero convendría no engañarse acerca de la época en que se produjo esta elaboración. La coincidencia de la tradición oriental con la marroquí, sin contactos una con otra y separadas ambas del tronco español antes del siglo XVI, parece probar que el trabajo de la tradición sobre el romance se realizó muy temprano. Esta fecha no es necesariamente anterior al destierro, puesto que los contactos entre España y los dos grandes grupos judíos desterrados continuaron algún tiempo después de la expulsión, como ya sabemos. Sin embargo, es muy probable que lo esencial de la elaboración tradicional ya se había cumplido cuando se entregó a la imprenta la versión todavía semi-erudita que conocemos; lo que los judíos de los tiempos modernos recogieron y transmitieron es, en este caso, el resultado de un trabajo antiguo.

IV. ROMANCES DE ASUNTO BÍBLICO

DAVID Y GOLIAT

Un pregón pregonó el rey, un pregón que ansí dezía:
el que matare a Goliat, medio reino le daría;
le daría medio reino y una hija que tenía.

Allí se alhadró un mancebito que David por nombre había:

⁵ —Deisme vuestras armas, rey; señor, yo le mataría.

Las armas eran muy largas y David corto sería;
arçó tres chinas del suelo y echólas en su capilla.

La una, dixo “Abraham”; la otra, “Ishac” diría;

lo otra, “Dios de los cielos”, con ella le mataría.

(Bs.As.)

Verso 6: *Abraham* (con *h* gutural sonora), *Ishac*, formas hebraicas, las únicas usitadas en el dialecto.

Catálogo, 36.

Marruecos: *Bl*, 7. (Attias, núm. 73, reproduce mi versión).

Existe un romance de *David y Goliat* en Sepúlveda (Durán, 449), pero el nuestro no parece deber gran cosa a esa composición erudita, larga y detallada; difieren además en el asonante (*á-a* en Sepúlveda); parece que sus semejanzas sólo resultan del patrón bíblico común.

Los cuatro versos citados en el *Catálogo*, 36, son idénticos a los cuatro primeros de la versión de Benoliel. Esa versión es más larga que la nuestra, tiene un retrato de Goliat y sus armas, imitado de la Biblia (I *Samuel*, XVII, 4-7), e imagina que David arroja de sí las armas del rey, no porque le estorben, sino por haber observado que Saúl sentía celos al verle armado (es un recuerdo de un episodio posterior al de Goliat: I *Samuel*, XVIII, 7-9). La nuestra elimina el diálogo de David y Goliat antes del combate; su originalidad está en los últimos versos; en vez de matar a Goliat del primer golpe, como en el romance de Sepúlveda y en la versión de Benoliel, fieles en eso al relato bíblico (I *Samuel*, XVII, 49). David uti-

liza las tres piedras, invocando al lanzar cada una de las dos primeras el nombre de un patriarca, y triunfando con la última por haber invocado al "Dios de los cielos". Esa variante dramática quizá proceda del pasaje bíblico en que David dice al gigante: "Yo vengo a ti en nombre de Jehovah" (I *Samuel*, XVII, 45), y que se encuentra, más o menos adaptado, en las demás versiones, pero en su lugar normal, es decir, en el diálogo de los dos adversarios.

AMNÓN Y TAMAR

Un hijo tiene el rey David que por nombre Amnón se llama;
namoróse de Tamar, aunque era su propia hermana.

Fuertes fueron los amores, malo cayó y echado en cama.

Un día por la mañana su padre a verle entrara:

5 —¿Qué tienes, y tú, Amnón, hijo mío y de mi alma?

—Malo estoy yo, el mi padre, malo estoy yo y no como nada.

—Sí comerás tú, Amnón, pechuguita de una pava.

—Yo la comeré, mi padre, si Tamar me la guisara

—Yo se lo diré a Tamar, que la guise y te la traiga.

10 Otro día a la mañana, Tamar por la puerta entrara:

—¿Qué tienes, y tú, Amnón, hermano mío y de mi alma?

—Los tus amores, Tamar, me truxeron a esta cama.

—Si de mi amor estás malo, no te levantes de esta cama.

(Bs.As.)

Verso 5 y 11: *¿Qué tienes, y tú...?* Así se canta: y *tú*, remediando con una y superflua la insuficiencia métrica.

Catálogo, 37.

Marruecos: *O*, pág. 218; *LP*, XXV (46; versión reproducida por Attias, núm. 74); *Al* (AT, 4 versiones); *MR*, XLVI (es una de las versiones de *Al*).

Es éste uno de los rarísimos romances de tema bíblico conservados en la tradición oral de la Península. Las versiones judías (sólo marroquíes, pues no conozco versiones orientales) no difieren sensiblemente de las peninsulares: éstas conservan los elementos esenciales del relato bíblico (II *Samuel*, XIII), pero les falta generalmente el diálogo de Tamar con Amnón antes de la escena incestuosa y agregan un final postizo con consuelos humorísticos, o con maldiciones, o con demonios. En las versiones marroquíes publicadas, con excepción de la mía, el desenlace es conforme al de la Biblia: Tamar se queja a su hermano Absalón de lo ocurrido y él promete vengarla (cf. II *Samuel*, XIII, 20-29: en el texto bíblico, Absalón

sólo tranquiliza a su hermana, pero luego hace matar a Amnón). Esas mismas versiones, sin embargo, olvidan indicar el aborrecimiento que en Amnón sigue a la satisfacción de su deseo (*II Samuel*, XIII, 15) y que se conservó en versiones peninsulares. Nuestra versión muy acortada elimina hasta la misma escena incestuosa, terminando con una maldición de la hermana ofendida, ajena al texto sagrado, que figura en casi todas las versiones de Marruecos.

No conozco versión antigua de este romance; la artificiosa y pesada composición del siglo xvii que está en Durán, núm. 452, no me parece que tenga nada que ver con ésta. Hubo de existir, sin embargo, un original común de las modernas, judías y no judías. No sabría decir hasta qué punto puede haber relación o filiación reciente entre unas y otras.

Los nombres de los protagonistas han experimentado a veces, aún entre los judíos, los cambios más fantásticos: Tamar es Altamar, Altamare, Altamara, Ultramar; Amnón es Hablón en Ortega, a veces Tarquino, don Flores, y hasta Miguel Alonso.

JUICIO DE SALOMÓN

Quando el rey Salomón en Yerusaláim enreinó,
viniéranle dos mujeres a contarla una traición.
—Éramos yo y esta dueña juntas en una casa;
juntas comíamos de un pane, juntas bebíamos de un agua,
5 juntas parimos dos niños, las dos en una cama.
Esta dueña con descudo a su hijo matara;
tomara al mío vivo y al suyo muerto me dara.
El rey con su sutileza este juicio mandara:
—Partir al vivo y al muerto, y llevay medio cada una.
10 Lo que es la madre del muerto con la justicia otorgaba;
pero la madre del vivo lloraba y no se callaba:
—¡Llevailde, señor, llevailde, que yo no quiero nada!
Quando el niño sea grande, por la su madre buxcara.
Entonces conoció el rey a la madre verdadera.

(Orán)

VARIANTES:

- 1 en Yerusaláim enreinara,
2 el corazón lastimaba.
2^a —¡Justicia, señor, justicia, contar os quiero una causa!
3 vezinas en una casa;
6 a su hijo le ahogara;
7 y al suyo muerto me echara.
8 Dixera el rey Salomón una bonita palabra:
9 —Traís al vivo y al muerto y cortarlos con la mi espada.
12 —¡Que le lleve ella todo, que de él no quiero yo nada!
14 (falta)

(Bs.As.)

Verso 1: *Salomón*: la forma usual es *Selomó*, imitada del hebreo; *Salomón* no puede ser más que una forma hispanizada reciente. *Yerusaláim*, forma hebrea, la única usada. Las versiones de Benoliel y Martínez Ruiz dicen, al contrario, *Selomó* y *Jerusalem*.

Catálogo, 39.

Marruecos: *Bl*, 5; *LP*, XXV (46; reproducida por Attias, 75); *Al* (TD, pág. 772); *MR*, XLVII.

Este romance, de tema bíblico, es desconocido en la tradición no judía. Las únicas versiones conocidas son marroquíes. La que cita

Menéndez Pidal, *Catálogo*, núm. 39, no es distinta de la de Benoliel. Todas son muy parecidas una a otra. Ese juicio legendario de Salomón era muy conocido entre los judíos españoles de Orán. Figuraba en un grabado grande, de esos que representaban episodios de la Historia Sagrada, y creo que se fabricaban en España, pues llevaban, si no me engaño, algunas líneas que resumían su tema en español. Esos grabados se veían en las paredes de todas las casas judías; me acuerdo muy bien de cómo me impresionaba en mi niñez ese cuadro del Juicio de Salomón, con el niño muerto a un lado, el espantoso verdugo levantando el sable para partir en dos el niño vivo, las dos mujeres, la una indiferente y cínica, la otra desesperada, y el rey en su trono, todo vestido de blanco, con el rostro sereno, la corona en la cabeza, tendiendo el brazo para poner fin a la prueba. No es del todo imposible que el cuadro haya producido o inspirado el romance, que no parece ser de los antiguos.

V. ROMANCES NOVELESCOS

A CAÇAR VA EL CABALLERO

(LA INFANTINA)

A caçar va el caballero, a caçar como solía;
los perros le iban caçando y el barco perdido iba.
¿Ánde le cogió la noche? Y en una oscura montiña,
ande canta la leona y el león la respondía,
5 ande cae el añebe a poca y corría el agua fría.
Arrimárase a un roble, alto es a maravilla;
la raíz tiene de oro, las hojas de plata fina,
y en el pimpollo más alto, allí está una ifantina.
Cabellos de su cabeça todo aquel roble cubría,
10 los ojos de la su cara la montaña esclarecía,
los dientes de la su boca adjófar y piedra fina.
—¡Ay, válgame Dios del cielo! ¿qué es esto lo que yo vía?
no sé si es ángel del cielo u si es persona nacida.
—Persona soy, el caballero, como vos fui yo nacida;
15 estas fadas me fadaron en halda de una mi tía;
hoy se acaban los siete años u mañana al medio día;
si os plaze, el caballero, llevarme en su compañía,
u llevarme por mujer u llevarme por amiga,
u llevarme por esclava, os sirveré toda mi vida.
20 —Por mujer, la mi señora por mujer la más valida;
madre vieja tengo en casa, su consejo tomaría.
El consejo que le diera, que la tome por amiga.
Dio de vuelta el caballero, no encontró roble ni niña;
siete duques la llevaron que en su busquedad venían;
25 todos son sus siete hermanos, y un rey que más valía.
—Caballero que tal pierde ¿qué será la su justicia?
La justicia que merece, con su boca la diría:
que le aten pies y manos, y le arrastren por la villa.
(Orán)

VARIANTES:

- 2 Los perros le iban cansados y el halcón perdido había.
5 ande cae el añebe a copo
11 *(falta)*

- 15^a que me quedara siete años en este roble metida;
 26 —¿Qué merece el caballero que tal donzella perdía?
 27 (*falta*)
 28 Que le corten pies y manos
 (Bs.As.)

Verso 2: alterado en la versión de Orán; Buenos Aires, conforme a *Primavera*, 51.

Verso 5: a *poca*, léase a *copos* como en *Catálogo*, 114, y en versiones peninsulares modernas.

Catálogo, 114.

Marruecos: *O*, pág. 235; *GG*, I; *LP*, LXXXI (167 y 168); *Al* (TD, pág. 765; PT, 116a).

Es el famoso romance de la *Infantina*. En realidad, se da este título a dos romances, que sólo tienen de común el hecho de pedir una infanta a un caballero que la lleve consigo, y, en el final, la necedad y decepción de dicho caballero. En el resto del relato los dos romances son profundamente distintos. El que se titula la *Infantina* en la *Primavera*, 151, corresponde al nuestro. Pero Durán atribuye este título al que comienza:

De Francia partió la niña, — de Francia la bien guarnida

(núms. 284-285 de Durán, 154-154a de la *Primavera*): en aquél el caballero lleva a la infanta, la cual se hace respetar diciéndole que es hija de un leproso y que debe temer el contagio, y al llegar al final del viaje se burla de su timidez; además de esta diferencia en la manera cómo el caballero se pone en ridículo, el comienzo del romance no tiene el carácter maravilloso y los detalles poéticos del nuestro; es, pues, un simple relato divertido en el que una muchacha hábil engaña a un caballero simple. De ese romance se conocen algunas versiones judías, de Oriente y Marruecos. Su fuente es probablemente francesa (véase *Le Manuscrit de Bayeux*, ed. Th. Gérold, Estrasburgo, 1921, canción XLV, texto del siglo xv; y una versión moderna en las *Poésies populaires de la France*, manuscritos de la B. N. de París, t. III, 261). En nuestro romance el tono es completamente diferente: un caballero, a punto de hacer una conquista maravillosa, la pierde por la tonta idea de consultar a su madre; la infanta es un personaje de leyenda que acogería con gracia al caballero si éste supiera adoptar el papel de Príncipe Encantador, a que todo contribuye a inducirle: sirva de testimonio este pasaje de una versión utilizada por Menéndez Pidal en su *Flor nueva*, donde la

infanta, maldiciendo al caballero que la abandona por su madre, sólo parece reprocharle el ser inferior a la aventura que se le ofrece:

¡Oh mal haya el caballero — *que al encanto no servía!*
¡vase a tomar buen consejo, — y deja sola la niña!

Esta infanta maravillosa se le va de las manos al pobre caballero, llevada por un cortejo de príncipes, como la ocasión única que él no ha sabido aprovechar y que toca en suerte a personajes más brillantes. En el fondo de nuestro romance existe la idea, poéticamente sugerida, de que la conquista de lo maravilloso supone el olvido de la prudencia común y cierta denegación de los lazos familiares; los tímidos dejan pasar la oportunidad; de ahí el grito final de desesperación del caballero, que en ciertas versiones se mata con su propia espada (Menéndez Pidal, *Flor nueva*, pág. 221).

La tradición oral peninsular nos ha transmitido sobre todo versiones contaminadas en las que se mezclan elementos de nuestro romance de la *Infanta encantada* con el indicado más arriba, que suele titularse el *Caballero burlado*. Menéndez y Pelayo ya lo observa en su *Tratado de los Romances Viejos* (*Ant.*, t. XII, pág. 520). Entre las versiones tradicionales muchas comienzan por el cuadro de la aventura del caballero (caída de la noche sobre un paisaje desierto, árbol maravilloso, infanta encantada) y continúan como el romance del *Caballero burlado* (viaje de dos, tentativa de seducción, astucia de la princesa; véase una asturiana en *Antología*, t. X, págs. 89-90). Omito las versiones, bastante numerosas, en que el romance, contaminado además por el de *Don Bueso*, termina como ese romance con el reconocimiento del caballero y de la infanta, que resultan ser hermanos.

Nuestras versiones tienen el mérito de la extrema pureza del relato; además, son bastante ricas en detalles. Menéndez Pidal, al llamar la atención sobre el hecho de que las versiones tradicionales son a veces más completas que las antiguas versiones escritas, cita el comienzo de este romance: allí donde el Cancionero de Amberes sólo indica un roble “alto a maravilla” y una infanta cuya cabellera cubre todo el árbol, las versiones orales dan abundancia de detalles impresionantes o maravillosos (Menéndez Pidal, *El Romancero español*, págs. 122-124). A los detalles habituales, nuestras versiones todavía añaden otros; el dúo pavoroso de la leona y el león (“Donde canta la culebra, responde la serpentina”, dice en forma aun más extraña la versión asturiana citada más arriba).

Es muy notable, en nuestra versión bonaerense, la fórmula usada para definir el encanto (versos 30 *a* y *b*): las hadas no sólo impusieron a la infantina

que andase los siete años — sola en esta montaña,

como en *Primavera*, 151 (casi igual dicen comúnmente las versiones marroquíes), sino que la encarcelaron en el mismo roble. La expresión parece confirmar la interpretación de ese elemento del romance como vestigio de creencias precristianas en divinidades de los árboles; nuestra infantina parece ser una de ellas que ha llegado hasta nosotros, pero se ha tenido que interpretar su presencia en el árbol en forma nueva después de olvidadas las antiguas creencias.

El primero, a veces los dos primeros versos de este romance, cuyo movimiento recuerda el del famoso romance de la muerte de Rodrigo de Lara:

A caza va Don Rodrigo, — ese que dicen de Lara:
perdido había el azor, — no hallaba ninguna caza,

o también el del romance de *Rico Franco* (Durán 296, *Primavera* 119), se encuentran, casi textualmente imitados, en versiones orales de otros romances: así en las versiones asturianas del *Conde Flor* (o sea *Hermanas reina y cautiva*) citadas por Menéndez y Pelayo (*Ant.*, t. X, págs. 62-63); las del romance de *Doña Alda* (*Muerte ocultada*, *ibid.*, págs. 110-111); las versiones montañesas de *La esposa de don García* (Cossío y Maza Solano, *Romancero de la Montaña*, núms. 13 y siguientes). En éstas últimas versiones lo reproducido es todo el comienzo, incluyendo el paisaje; la descripción impresionante se ha esparcido separadamente en el romancero, puesto que se la encuentra en una versión, asturiana igualmente, del romance de la penitencia de Rodrigo, el último de los godos (*Antología*, t. X, pág. 28), referida a las montañas donde ese rey, lleno de remordimientos, se refugia después de su derrota.

Las versiones marroquíes impresas hasta ahora son casi idénticas a las mías en todos sus detalles. Menéndez Pidal, en su *Catálogo*, indica la existencia de una versión del romance entre los judíos de Bosnia (es la de Wiener) y cita algunos versos que son más bien propios del *Caballero burlado*: de hecho la versión Wiener (número VII), como la de Attias (número 17), nada tiene que ver con la *Infanta encantada*; de este último romance, que es el que comentamos aquí, no se han publicado, que yo sepa, versiones orientales.

EL CONDE NIÑO

(CONDE OLINOS)

- Levantóse el conde Niño mañanita de San Juan,
a dar agua a sus caballos a la orilla de la mar.
Mientras los caballos beben, el conde dize un cantar.
—Si dormís, la niña infanta, si dormís u recordáis,
5 oyerís cómo lo canta la serena de la mar.
—No es la serena, mi madre, ni menos el su cantar;
el conde Niño es, mi madre, que a mí viene a demandar.
—Si te demanda, la infanta, lo mandaré yo a matar.
—Si le matares, mi madre, juntos nos han de enterrar.
10 La reina, con grande celo, los mandaría matar;
de ella corre leche y sangre, de él corre sangre real.
A él lo enterran en la iglesia, a ella en su rico altar;
de ella salió una toronja, de él saliera un limonar;
crece el uno y crece el otro, ya se iban a juntar.
15 La reina, como lo supo, los mandaría a cortar;
de ella salió una paloma, de él saliera un gavilán;
vuela el uno y vuela el otro, al cielo van a juntar.

(Bs.As.)

Verso 4: Léase *si dormís, recorday*, como en la cita del *Catálogo*, 55.

Catálogo, 55.

Marruecos: *Ma* (t. II, pág. 256: versión muy probablemente marroquí); *LP*, XXXV (67, 68 y 69); *L*, 18 (seguramente marroquí); *Al* (CR); *MR*, LXVI.

Oriente: *Co* (*Ant.*, t. X, pág. 307); *D*, 19 (= *Ant.*, t. X, pág. 328: versión reproducida en *BbY*, pág. 28); *G*, II; *BbY*, pág. 20; *U* (R, 10); *K*, pág. 278; *DP*, 9; *SS*, 1 (dos versos); *A*, 16; *L*, 20; *H* (FS: 5 versiones).

No se conocen versiones antiguas de este difundidísimo romance; sólo se han encontrado en un manuscrito del British Museum unos pocos versos de él (correspondientes a nuestros versos 5-7), que allí sirven de conclusión a una versión trunca del *Conde Arnaldos*,

pero bastan para atestiguar la antigüedad de *Olinos*. De la tradición oral moderna se han publicado ya unas 75 versiones, entre peninsulares, americanas y judías, sin contar las que están combinadas o contaminadas con versiones de otros romances (en la tradición portuguesa y catalana con *Gerineldo*; *El prisionero*; *El hijo de la Condesa* o *Poder del Canto* = *Catálogo*, 122; *La doncella que se muere de amor*, romance aludido en *Catálogo*, 67: estos dos últimos romances, ellos mismos muy mezclados uno con otro en la tradición; *Don Lluís*, Milá, núm. 206, Vuelta del marido catalana del tipo de *Dirlos*; — en la tradición judía de Oriente, con el *Conde Alemán*, versiones *Co* y *A*). Esas contaminaciones, que todas se explican por alguna afinidad de tema, no sólo demuestran la inmensa popularidad de *Olinos*, sino también la flexibilidad y valor folklórico universal de sus temas.

Esos temas principales, canto del conde, diálogo de la reina con su hija, persecución y transformaciones maravillosas de los amantes, son comunes a toda la tradición. Es éste, con la *Infanta encantada*, uno de los poquísimos romances castellanos que conservan rastros de creencias sobrenaturales ajenas al cristianismo. Lo maravilloso aparece también a veces en el canto del héroe, que hace parar las aves en el aire:

Mientras el caballo bebe, — canta un hermoso cantar,
las aves que iban volando — se paraban a escuchar (LP67).

Ésa es la variante más común en toda la tradición, pero más de una versión desarrolla y diversifica el motivo:

Aves que van por el viento — abajo les haz bajar,
peces que están en el agua, — arriba les haz botar

(Cossío y Maza Solano, *Romancero de la Montaña*, núm. 35); otra dice:

Los niños que están de cuna, — los haciya dispertar,
los pescaos del mar jondo, — los haciya sobreaguar,
los naviyos que están lejos, — puerto le jace(n) tomar

(*Romancerillo canario*, núm. 10); hay otras variantes milagrosas en una marroquí:

Hombres que están por camino — se vuelven a la ciudad,
puertas que estaban cerradas — se abren de par en par;
niños que estaban durmiendo — se levantan a escuchar;
pájaros que en el nido estaban — se echaban a volar (L18)

(iguales variantes en las versiones de Larrea y Martínez Ruiz). Se habrá notado que nuestra versión ignora este tema del canto mágico; igual la de Alvar y las orientales; en la tradición general hispánica, una gran mayoría de versiones están en el mismo caso, lo cual hace pensar que los efectos mágicos del canto bien pueden ser un motivo adventicio en el romance.

En cuanto a las metamorfosis maravillosas, casi no hay versión que no las tenga, exceptuando las trucas o arruinadas (entre las judías, *Co*, *UR*, *L* 20 están en este caso; *MR* se contamina con *Flérida* = *Catálogo*, 105). La serie de transformaciones, por lo común, es la siguiente: entierro simultáneo de los amantes en la iglesia; dos árboles nacen de las tumbas y se enlazan uno a otro; la reina los manda cortar; los amantes se hacen pájaros y vuelan hacia el cielo. Pero alteran con frecuencia ese esquema adiciones, supresiones, inversiones infinitas. Entre las versiones marroquíes, varias, como la mía, son del tipo más sencillo, que en mi opinión es el mejor; la mía agrega el motivo de la sangre y la leche, que seguramente había de figurar más lejos, después del verso 15: leche y sangre, al brotar de los árboles mutilados, revelarían su naturaleza humana; luego aparecerían los pájaros; así en una versión peninsular, entre otras:

El-rei, desde aquilo souve, — logo os mandeu cortar;
um deitava leite puro, — o outro sangue real;
de um nasceu uma pombinha, — do outro um pombo trocal

(Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, núm. 245). Al contrario de las versiones marroquíes, las orientales multiplican las metamorfosis y parecen olvidar el sentido trágico y maravilloso del cuento para divertirse en un juego desenfrenado de transformaciones:

La reina, que de mal tenga, — presto los mandó a matar,
matólos y degollólos — y los mandó a enterrar.
¿Onde fue su enterramiento? — debajo d'un bel rosál.
Ella se hizo una gravellina, — y él se hizo una conjá.
La reina, que de mal tenga, — presto los mandó arrancar,
arrancólos y desfojólos — y los echa a bolar.

Ella se hizo una palomba, — él se hizo un gavilán.
 La reina, que de mal tenga, — presto los mandó aferrar,
 aferrólos y degollólos — y los mitió a cocinar;
 los huesesicos que quedaron, — los mandó echar a la mar.
 Ella se hizo una perquia, — él se hizo un kara sazán (A).
 La reina, que de mal tenga, — presto los mandó pescar,
 los pescó y los escamó — y los hizo que almorzar,
 las espinicas que han quedado — las enterró debaxo el portal.
 Ella se hizo una culebra, — él se hizo un alacrán.
 Al cuello de la reina, — por ahí se fue a posar (DP) ¹

(texto muy parecido en *BbY*, pág. 20). La versión Galante termina la misma serie en forma más insípida, o siniestra:

Ya los pexcan, ya los trayen, — ya los toman a escamar:
 los escaman y los fríen, — ya se asentan a manjar.

Las que hemos citado inmediatamente antes remataban la serie fantástica con un final irónico que nos vengaba de la reina: por lo menos podíamos imaginar los gritos de la mala mujer al verse con una culebra y un alacrán en el cuello.

Esa tendencia a terminar con el castigo de la reina caracteriza gran parte de la tradición oral hispánica. Muchas versiones imaginan a los amantes molestando a la reina bajo las formas que revisiten una tras otra; así en esta versión montañesa (Cossío, núm. 35):

De ella nació una rosa, — de él un rico rosal;
 cuando la reina iba a misa, — no la dejaban pasar.
 La reina, que ha visto esto, — los ha mandado cortar;
 de ella salió una paloma, — de él un rico palomar;
 cuando la reina cenaba, — el plato iban a pipiar.
 La reina, cuando lo ha visto, — los ha mandado cazar...

(así muchas versiones portuguesas; ninguna judía). En ese tipo de versión, son los amantes muertos los que, en realidad, persiguen a su perseguidora. En otra variante, la venganza va mucho más lejos: la metamorfosis única, o final, de los amantes consiste en una especie de santificación que los transforma en iglesia y altar, árbol o fuente milagrosa, que curan a los enfermos; la reina (o el rey, cuando fue él quien persiguió a la pareja) viene a pedir ayuda por

¹ *Gravellina*, 'clavellina'; *conjá* 'rosa'.—*Perquia* y *karasazán*, nombres de pescados.

su salud y se la niegan.¹ Ignoran esa conclusión las versiones judías de Oriente; la tienen algunas marroquíes:

Entre una tumba y otra — se criaba un rosal,
que cura mancos y ciegos — y toda la enfermedad.
La reina a sentir eso, — allí se fue a curar.
—Rosalito, rosalito, — por la Santa Trinidad,
si me curas de este ojo, — te daré un gran pedral.²
—Si estás ciega de un ojo, — de los dos te quedarás;
los amantes se han querido — y no los dejaste gozar (A1)

(final análogo en LP67). Pero el estilo de esos finales, y especialmente la Santa Trinidad, me hacen sospechar que fueron importados hace poco desde la Península, donde abunda, en formas extraordinariamente diversas, semejante terminación. Hasta las hay que terminan con un perdón edificante:

—Por Dios le pido a la ermita, — por Dios le pido al altar
que me den unas gotitas — para mis ojos curar.
—Cuando yo era oliva, — bien me mandaste cortar;
cuando yo era paloma, — bien me mandaste matar;
ahora que soy ermita, — no me puedes derribar.
Pero por ser la mi madre, — unas gotas te he de dar

(Cossío, núm. 36). Más edificantes aún son algunas versiones portuguesas, que representan al mal rey arrepentido acudiendo al bautismo de la ermita:

Chamaram os padres todos — que a fossem baptizar;
que le fossem pôr por nome — São João de Baixa-Mar;
que a Senhora que está n'ella — fosse a Virgem do Pilar.
Ajuntou-se muita gente — onde ia tambem seu pae;
seu pae quando lá chegou — começara de chorar.
—Calae -vos, pae da minha alma, — calae -vos, não choreis mais...,
não haja pae nem mãe, — que tal torne a considerar,
desmanchar o casamento — que Deus tem para ajuntar

¹ Muy rara vez se da la santificación sin esa conclusión negativa, como en la versión cubana de Chacón y Calvo (*Ensayos de literatura cubana*, Madrid, 1922, pág. 149): “Yo me volví una iglesia, — él un rico altar, / donde celebran la misa — la mañana de San Juan”, y nada más. La venganza tiene forma aberrante en alguna que otra versión: la marroquí de Larrea, número 69, termina en quejas de los amantes a Dios, imitadas de las de Jimena al rey (“Justicia, señor, justicia, — si me la queréis dar”), y luego un castigo expeditivo (“Otro día en la mañana, — la reina faltó en su lugar”).

² *Pedral*, ‘piedra preciosa’ según el editor.

(Th. Braga, *Cantos populares do archipelago açoriano*, pág. 271, número 32).¹

Hay que confesar que todas esas invenciones, por más graciosas y sinceras que sean, no valen los versos sencillos que cuentan la metamorfosis, cada vez más aérea, de los amantes muertos en árboles y de los árboles en pájaros, que apenas aparecen ya vuelan al cielo: esa serie poética en que el amor inocente triunfa huyendo de este mundo quizá fuera demasiado exquisita para el gusto de todos. Preferencia estética aparte, ¿cuál pudo ser la forma primitiva del *Conde Olinos*? ¿De qué fuente procede? No creo que nos sea posible decidirlo con seguridad, dada la gran difusión en el folklore universal de los temas que componen el romance.²

¹ Muchas versiones portuguesas (especialmente algunas de las de Leite) se limitan a agregar a la serie de las metamorfosis los dos últimos versos, a guisa de moraleja, poniéndolos a veces en boca del mismo rey arrepentido.

² Véase más adelante, en *Exploraciones*, etc., una discusión más detenida de ese problema.

EL SEVILLANO

(PENSÓSE EL VILLANO)

Este sevillano que non dormecía
tomó espada en mano, fue a rondar la villa.
Fuíme detrás de éle por ver ánde iba;
yo le vidi entrarse en ca de una su amiga.
5 Por entre la puerta vidi lo que había;
mesas vidi puestas con ricas comidas:
pichones assados, gallinas refritas.
Él trincha la carne y ella la comía;
él escarcia el vino y ella lo bebía.
10 Entre copa y copa un cantar dizía:
—Vos serís mi alma, vos serís mi vida,
que la otra mujere nada no valía.
Entrí más adientro por ver lo que había;
camas vidi hechas con ricas cortinas;
15 con cinco almadraques sábanas muy finas.
Me volví a mi casa muerta y desmayida.
A la media noche el traidor venía:
—Ábreme la puerta, ábreme, mi vida,
que cansado vengo de rondar la villa.
20 —Si cansado vienes, cansado te irías;
más cansado vienes de en ca de tu amiga.
(Orán)

VARIANTES:

- 8 *(falta)*
15 sábanas de Holanda, cobertor encima.
15^a Él está en jugón, ella está en camisa;
15^b por no mirar más yo me volvería.
16 muerta y afligida.
18 —Ábreme, mi alma,
21^a Yo tengo en mis braços al que bien quería.
21^b —Moros te le maten a malas cuchillas.
21^c —Vay, te mate el moro a ti y a tu amiga.
(Bs.As.)

Verso 3, 12: *de éle, mujere*: ejemplos de *e* paragógica en final de primer hemistiquio, para adaptar al canto un octosílabo agudo; hay otros ejemplos en nuestra colección: véanse *Buena hija*, *Cautivo del renegado*, *Ca-ballo perdido*.

Verso 9: *escarcia*, corrupción de *escancia*; no se usa en el dialecto.

Catálogo, 74.

Marruecos: *O*, pág. 221; *LP*, L (103, 104, 105 y 106); *MR*, LVII.

Oriente: *D*, 32 (= *Ant.*, t. X, pág. 338; versión reproducida en *BbY*, página 30); *ML* (breve cita del comienzo); *A*, 43; *E* (Se, pág. 137; algunos versos sueltos?); *L*, 19; *Mo* (LS, 1).

Este romance de mujer engañada no ha dejado huella en las colecciones y pliegos antiguos; sin embargo, una cita del músico Salinas, en el siglo XVI, atestigua que era conocido, en forma de paralelísticos; Dámaso Alonso encuentra, incluidos en una comedia manuscrita de Mejía de la Cerda, los siguientes versos, que reproduce en su antología de la *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Buenos Aires, 1942 (pág. 384, y nota de la pág. 557):

Pensóse el villano — que me adormecía,
tomó espada en mano, — fuése a andar por villa;
pensóse el villano — que me adormidaba,
tomó espada en mano — fuése a andar por plaza.
Fuérame yo tras éle — por ver dónde iba,
viérale yo entrare — en cas de su amiga:
fuérame tras éle — por ver dónde entraba,
viérale yo entrare — en cas de su dama.

Las versiones marroquíes han conservado muy fielmente ese comienzo, reduciéndolo, como todo el resto del romance, al asonante uniforme *i-a*, y transformando el *villano* en *sevillano*, que a veces (*O*, *LP* 104 y 105) se vuelve a cambiar en un *ser villano*, por una corrección que supongo reciente; desapareció, además, del verso desfigurado el error del marido acerca del sueño de su mujer, punto de partida de la acción. Entre las versiones orientales, en general muy alteradas y revueltas, la de Lévy ignora todo el comienzo; igualmente las de Attias y Molho que lo reemplazan por otro romance (Molho por *Don Bueso*; Attias por un romance de mujer traicionada, desconocido, del cual se lee otra versión en *MoLS*, 25); la de Danon tiene un comienzo parecido al antiguo y al marroquí, pero el marido que tiene espada cede el lugar a un obrero que toma sus herramientas y finge que va a trabajar:

Horicas de tarde — el Chelebi venía,
 tomó el pico y la chapa, — a cavar se iría.
 Ella se sabía, — detrás se le iría,
 vía que se entraba — donde la nueva amiga...

Hoy el romance es muy conocido en España y América, en forma de canción de ronda infantil, destino inesperado en un tema de esta clase. Comienza evocando brevemente un casamiento forzado: "Me casó mi madre", etc., y sigue con la narración acostumbrada.

La marcha del relato es casi la misma en todas partes: la mujer sigue a su marido, sorprende una escena de amor, oye palabras crueles a su respecto y vuelve abatida a su casa. A menudo oí en Orán, de boca de una mujer de la región de Almería, la forma española del romance, en una época en que mi atención no se detenía a esas cuestiones, y me impresionó el parecido. En cuanto al detalle, las versiones españolas son en general más breves en la descripción de los descubrimientos de la pobre esposa, y citan principalmente las palabras del marido, que promete a su amiga mantillas o mantones de Manila y reserva para su mujer "palo y mala vida". En las versiones judías las palabras del marido son igualmente categóricas, pero menos groseras, salvo en la versión de Ortega, donde la antítesis de las mantillas y el palo vuelve a encontrarse, pero añadida probablemente por influencia del romance español moderno; igual pasa en las versiones 104 y 105 de Larrea. La influencia peninsular moderna es aun más evidente en Larrea 106, que empieza como las españolas:

Me casó mi madre — chiquita y niña
 con unos amores — que yo no quería;

pero en todo lo demás (salvo las mantillas y los palos) queda fiel al tipo marroquí, es decir, según creo, a la tradición judeo-española más antigua.

La comparación de las versiones peninsulares o americanas con las judías es interesante sobre todo en el desenlace del romance. Terminan muy a menudo, después de las palabras vengativas de la mujer, con un castigo brutal —puñetazo o palmada—, que el marido furioso le aplica (por ejemplo, Olavarría y Huarte, *Folk-lore de Madrid*, en la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, t. II, pág. 69; Alberto Sevilla, *Cancionero popular murciano*, 1921, núm. 96; Julio Vicuña Cifuentes, *Romances*, etc. (chilenos), núm. 83; Ismael Moya, *Romancero* (argentino), t. II, Buenos Aires, 1941,

pág. 279, etc.). En las dos primeras versiones que citamos, ese triunfo de la fuerza masculina va acompañado, mediante un desvío melodramático, de un semi-triunfo sentimental: la mujer pide socorro, la justicia se apodera del marido, pero en el momento en que se lo llevan él se despide tiernamente y ella se deja conmover. En cambio, otras versiones (la andaluza de Rodríguez Marín, reproducida por Moya (*ibid.*, pág. 280; una de las de B. Gil, *Romances*, etc., pág. 80) terminan con las palabras vengativas de la mujer. Como también en este caso se hallan todas las versiones judías, tanto marroquíes como orientales (salvo la de Molho que está inacabada), se puede pensar que así era el final primitivo del romance, que terminaba en una nota femenina: la humillación del marido infiel. Probablemente, la tradición española ulterior retocó ese final introduciendo costumbres y patetismo más populares.

Al contrario, nuestra versión bonaerense hace más completa aún la venganza de la mujer, que además de negarse a abrir la puerta al marido le revela que en ese mismo momento tiene en sus brazos "al que bien quería". La misma variante existe en forma más oscura en la versión de Ortega y en la de Larrea, 104, que son casi idénticas: allí aparece el querido en el medio del romance, después de volver la pobre mujer a su casa:

Volvíme a mi casa — triste y desmaída;
ya serré mis puertas — como hazer solía
con siete candados — y una aldaba encima,
y tomí en mis brazos — al que bien quería.
A la media noche — el traídor venía.

En cambio, cuando vuelve el marido, la mujer no le dice nada de eso; sólo le manda a pasar el día donde ha pasado la noche, y agrega, por terminar:

Moros te le maten — a malas partidas,

maldición análoga a la de nuestro verso 21*b*, pero que queda sin sentido en el contexto de esa versión, y en boca de la mujer.

Esa forma algo incoherente de la variante reviste especial interés si se la compara con el texto de Danon, en el cual la referencia "al que más quería" aparece también al volver la mujer a su casa, pero designando con toda claridad a un hijo que la heroína acaricia para consolarse:

Toma la cuna delante — al que más quería:
—Dormite, mi alma — dormite, mi vida,
que tu padre estaba — donde la blanca niña.

No se repite esa variante completa en otras versiones orientales, que yo sepa, pero la de Lévy y la cita de Manrique de Lara incluyen los versos para adormecer al niño. Se puede suponer que esta fue la forma más primitiva; más tarde, queriendo acentuar la venganza de la mujer y la confusión del marido, conforme al espíritu de las versiones marroquíes de este romance, se habrá transformado el niño en amante, y sustituido el episodio materno del medio del poema con un desafío final al esposo infiel.

MI PADRE ERA DE FRANCIA

(LA MALCASADA DEL PASTOR)

Mi padre era de Francia y mi madre no;
ajuntáronse a una y naciera yo.
Casárame mi padre con un pastor,
que en toda la pastoría no le hay mejor,
5 y para mi mesquina no le hay peor.
Él me mata y me quiere la sinrazón;
él comía el pan blanco y el preto yo;
él bebía del vino y del agua yo;
él se echaba en la cama y en el suelo yo;
10 él tomaba la almohada y mi brazo yo.
Él me manda por agua antes de albó,
cantarito de vidrio y asa de amor;
con el ruido del agua dormía yo.
Por allí passara un paje, por allí passó;
15 cinco besitos me diera, cinco de amor.
—Tate, tate tú, el paje, casada yo.
Echóme en sus brazos, a casa mi dueño llegó.
Seguí mi vida con dicha y un grande amor.

(Orán)

VARIANTES:

- 11 por agua voy,
12 cantarito de tiesto
15 cinco me dio.
16 Al darse el de los cuatro despertí yo.
17-18 (*faltan*)

(Bs.As.)

Verso 11: *albó*, léase *albor*.

Verso 17: *mi dueño*: creo que hay que leer *su dueño*; el paje pone a la amada bajo el amparo de su señor (?).

Catálogo, 72.

Marruecos. LP, XLVIII (100).

Oriente: *D*, 33 (= *Ant.*, t. X, pág. 339; versión reproducida en *BbY*, página 32); *G*, III; *W*, IX; *MT*, pág. 57; *McC*, pág. 233 (3 versos); *A*, 61; *E* (Tr, pág. 145: fragm.); *E* (Se, pág. 137: 4 versos); *L*, 1 y 4; *Mo* (LS, 17).

Es éste otro romance de esposa desdichada desconocido en los antiguos pliegos y colecciones, que sólo ha llegado hasta nosotros por la tradición oral. No sé si hay muchas versiones peninsulares modernas; las que se citan bajo el título de *Malcasada del pastor* son de un romance diferente, también en ó, pero de versificación normal y de inspiración más rústica que el nuestro, y que además termina más moralmente: es el número 73 del *Catálogo*, bien distinto del 72 (otras versiones marroquíes en *LP*, XLIX, 101 y 102, y *MR*, LXI); la versión citada por María Goyri (*Romances*, etc., núm. 53 de la edición en volumen) y la de Kurt Schindler (*Folk music and poetry of Spain and Portugal*, núm. 179) pertenecen a ese romance y no al nuestro. He notado en la colección catalana de Briz (*Cansons*, t. V, pág. 63; también en Amades, *Cançoners*, núm. 1.101) otro romance de malcasada que tiene, como el nuestro, el tema del contraste entre la condición del marido y la de la mujer, pero al revés y con tono cínico por parte de la esposa adúltera.

Las versiones marroquíes y las orientales de Danon, Wiener y Lévy (núm. 1) desarrollan plenamente este tema de la malcasada en una serie de motivos antitéticos: en las marroquíes, pan blanco y pan "preto", vino y agua, carne y huesos, cama y suelo, y —lo más gracioso— almohada y brazo; las orientales inventan, además: cama armada y "esterica", carne gorda y "huesecicos" (*L*), pan de flor y mendrugos (*D*), pexe y "espinicas" (*W*). Pero el mal casamiento se olvida en las demás versiones de Oriente, por hallarse contaminadas con otro romance de versificación parecida e igual asonante ó, que viene a reemplazar, en esos casos, el principio de éste: ese otro romance cuenta cómo un padre cuya hija menor está "en perdición", le hace edificar un castillo de ventanas altas "porque no suba varón"; el amante, sin embargo, llega nadando al castillo, y la niña lo ayuda a subir hasta ella, lo acoge y le da de comer y beber; Menéndez Pidal hizo figurar aparte en su *Catálogo* (núm. 41) ese romance, que también existe separado; le da como título *Hero y Leandro*, y es muy posible que esté relacionado con la leyenda griega (véase un estudio de las numerosísimas formas del tema a través del folklore poético de Europa en Doncieux, *Le Romancéro populaire de la France*, París 1904, pág. 286 y sigs.);

sin embargo, ese romance —o más bien fragmento— ignora el desenlace desastroso de la historia de los amantes griegos (Leandro ahogado, Hero tirándose al mar para morir con él). En todo caso, no tiene nada que ver con los romances de Hero y Leandro que se publicaron en la *Silva* tercera de Zaragoza, 1551 (= *Ant.*, t. IX, pág. 217) y en el *Cancionero llamado flor de enamorados* de Juan de Linares, 1573 (= Durán, 467).

La parte de nuestro romance que sufrió más variantes en la tradición oral, y por lo tanto la más interesante, es, como ocurre con frecuencia, el final. Uno de los desenlaces posibles consistiría en amores felices de la malcasada con un amante que le hiciera olvidar al odioso marido. Este tipo de desenlace, en mi versión oranesa, se formula tan torpe y pesadamente que parece postizo. Tiene más gracia en la cita tangerina del *Catálogo*, aunque allí consta de una fórmula muy usada:

Alzóla en sus ricos brazos — y la llevó.

Las versiones orientales terminan, en general, con un inverosímil reconocimiento. Las que comienzan con el episodio del castillo y el amante nadador imaginan que es él quien pide agua, en medio de la cena exquisita que le ofrece su amada, o más tarde en la noche; ella se la va a buscar y sigue lo demás: sueño, besos de un caballero transeúnte y resistencia de la niña, como en todas las versiones; pero, por fin, el caballero resulta ser el mismo amante. En las versiones orientales de malcasada, el caballero de los besos no es sino el marido, y tenemos que suponer que el antipático personaje, conmovido por la fidelidad de la esposa a quien quiso poner a prueba (así lo interpreta Menéndez Pidal en su comentario del *Catálogo*, 72), cambiará de conducta y se reconciliará con ella; pero no lo dice el texto. Algo de eso parece haber en la versión de Larrea, muy revuelta (termina con tres versos de *Sufrir callando*, y dos más que tienen todo el aspecto de una copla andaluza). Quedan la versión de Danon y la mía de Buenos Aires, que no tienen desenlace propiamente dicho, pues se detienen en el encuentro en la fuente con un desconocido, sin más precisiones. El final de Danon es un poco corto:

— por allí pasó un mancebo, — tres palabras le echó.

Es mucho mejor el de la bonaerense:

Por allí passara un paje, — por allí passó;
cinco besitos me diera, — cinco me dio.
Al darse el de los cuatro, — despertí yo.

¿Cuál era el desenlace original? ¿Lo hubo alguna vez? Los besos en la fuente, que no concluyen la historia, pueden muy bien haber concluido el romance. De ser así, los demás finales no serían más que intentos —poco felices— de la tradición para llegar a un relato más completo.

El verso de ese romance es de dos hemistiquios desiguales, heptasílabo el primero, pentasílabo el segundo (7 + 5); en las versiones marroquíes se conserva con fidelidad esa versificación original, sobre todo la brevedad del segundo hemistiquio. En Oriente se tiende a generalizar un verso de dos heptasílabos, con hemistiquios iguales.

LAS BODAS EN PARÍS

- Las ricas bodas se hazen en la cibdad de París;
 que de damas y donzellas, y de caballeros mil,
 que no hay quien guíe a la dança como doña Beatriz.
 Mirándola está esse conde, esse conde de París:
- 5 —¿Qué miráis allí, el conde, conde, u qué miráis allí:
 si mirabais a la dança, u me mirabais a mí?
 —Yo no miraba a la dança que otras mejores yo vi,
 miro yo a tu lindo cuerpo, tan galán y tan gentil.
 —Si bien me miráis, el conde, arça y vámonos de aquí.
- 10 Los niños tengo chiquitos, no preguntarán por mí;
 las niñas en la maestra no se acordarán de mí;
 mi marido tengo viejo, cansada estoy de servir.
 Al salir de la algorfa se la amató el candil;
 al baxar de la escalera se la arrastró el chapín;
- 15 a la salida de la puerta su marido hale aquí.
 —¿Qué lleváis allí, el conde, conde, u que lleváis allí?
 —Llevo yo aquí un pajezito que me lo encontrí en París.
 —Esse paje que allí llevas a mí solía servir;
 él me ponía la mesa y me encendía el candil;
- 20 él me hazía la cama y se echaba cabe mí.
 Llevailde esta noche, el conde, mañana traílde aquí.

(Orán)

VARIANTES:

- 3 que no hay quien juegue a la dança
- 7 que cosas mejor yo vi.
- 9 —Si bien os paresco, el conde,
- 11 (*falta*)
- 13 La salida de la sala se la apagó el candil;
- 14 resbalósele el chapín;
- 17 que se me durmió en París.
- 19 me amassaba y me guisaba
- 21^a —Essa fue llevada, el conde, para siempre y nunca allí.
 (Bs.As.)

Verso 13: lo agregó mi informante oranesa en una segunda recitación, después de publicarse por primera vez estos romances; dio, además, una variante del último verso (véase mi comentario).

Catálogo, 95.

Marruecos: *O*, pág. 214; *LP*, LXVIII (142 y 143); *Al* (TD, pág. 760-761);
MR, LXXVIII (A, B y C).

Oriente: *Co* (*Ant.*, t. X, pág. 309); *H*, XIV; *U* (Ym, pág. 263); *A*, 32.

Este romance figura en las viejas colecciones (*Primavera*, 157), pero aparece en ellas en forma incompleta, pues finaliza con la propuesta de huida hecha por la heroína; igual la versión C de Martínez Ruiz. Las versiones judías, de Marruecos y Oriente, siguen con el rapto y el encuentro con el marido. El romance está muy olvidado en la tradición peninsular; sólo conozco la versión que figura en el *Romanceiro português* de Leite de Vasconcellos, t. I, pág. 462.

El texto varía poco de una versión a otra, sobre todo en el comienzo y el diálogo de Beatriz y el conde. Hay variantes graciosas en las razones de la heroína; la única que daba la versión antigua era:

que el marido tengo viejo — y no puede ir atrás mf.

Las marroquíes conservan ese verso con variantes que lo acercan al del famoso romance de la *Bella malmarida* (*Primavera*, 142):

Que a este mi marido — ya no lo puedo sufrir;

además, nuestro verso 15 recuerda este otro del mismo romance:

Ellos en aquesto estando, — su marido helo aquí.

Las versiones marroquíes, después de mencionar al marido viejo, agregan alusiones a los niños pequeños, que completan la figura de la atrevida heroína. Las orientales usan otros motivos:

un marido en viaje tengo, — longe está para venir;
 un esfuegro viejo tengo, — negro está para murir;
 una esfuegra vieja tengo, — no ve la luz del candil;
 dos hijitos chiquiticos, — no lo sabían decir (*A*).

Las diferencias entre las versiones consisten en las diversas contaminaciones (las orientales van todas encabezadas por el comienzo del romance de *Roncesvalles*, *Prim.* 183; —la marroquí de Alvar se canta como continuación del del *Conde Vélez*, cfr. Ortega, pág. 213, *Ant.*, t. X, pág. 311, etc.; —la B de Martínez Ruiz es de tres versos y continúa con asociaciones absurdas). Las versiones

difieren, además, en el desenlace. Las de Oriente parecen tener el final más lógico y plausible; el chapín hace que el marido reconozca a su mujer, y el conde, al verse descubierto, huye:

Embrujóla en un mansil d'oro, — de afuera le quedó el chapín;
 a la salida de la puerta — encontró con Amadí:
 —¿Qué lleváis aquí, buen Conde, — Conde, que lleváis aquí?
 —Llevo un pajo de los míos, — que malo está para murir.
 —Este pajico, el Conde, — me esfuele servir a mí,
 el día para la mesa, — la noche para dormir (Co).
 Non la conocí en el garbe, — ni menos en el su vestir;
 conocí el chapín de oro, — ainda ayer se lo merquí.
 Esto que sintió el Conde, — la dexó y se echó a fuir (U).

Las versiones de Marruecos omiten el manto que envuelve a doña Beatriz, conservando el chapín que entonces deja de tener su sentido original; pero parece que adquiere otro: el chapín que se arrastra, o se resbala, con la adición del candil que se apaga, forma una serie présaga que culmina en la aparición del marido. Esa elaboración concordaba quizá, en el tono grave, con el primitivo desenlace. Después de publicar el romance, recogí en Orán esta variante del último verso:

El conde se echó a escapa, — Beatriz se quedó allí,

lo cual es el mismo desenlace de las orientales.

Es curioso notar cómo la tradición, influida por el tema de la malcasada, tendió a favorecer a los amantes. En Oriente, el marido a veces, vuelve a llamar al raptor, confesando su culpa (de mal marido, supongo, que no ha sabido hacer feliz a su mujer):

—Non vos fuigax, el buen conde, — ni vos quijerax fuír;
 esto non es la vuestra culpa, — sí non es yo que lo buxquí (U)

(igual en A). Las versiones marroquíes van más lejos; el tono velado de las observaciones del marido:

—Este paje que allí llevas — a mí solía servir, etc.

que originariamente se explicaría por una intención sarcástica anunciadora del castigo, se ha prestado a una interpretación completamente diferente; se ha sentido en él una especie de burla resignada,

único recurso de un anciano poco temible. De allí la cláusula cómica del final:

—Lleváilde esta noche, el conde, — mañana tráilde aquí,

que figura en todas las versiones no trucas de Marruecos, reforzada a veces por un verso como nuestro 21a, o éste de Alvar:

Ya se la yevó el conde — esa noche y otra(s) mi(l).

Semejante forma de tratar el adulterio no es común, por cierto, en el romancero. Sin embargo la variante tuvo que aparecer ya en fecha antigua, pues la tiene, y bien neta, la versión portuguesa, donde el marido, al conocer el chapín, dice:

—E esse chapelín, ó conde? — dinheiro custou-me a mim.
Leva-a tu por esta noite; — amanhã trai-a m'aqui;

y agrega el narrador:

Levou-a no mês de Maio, — trouxera-a no mês d'Abril;
levara-a ele vazia, — trouxera-a para parir.

Se ha observado que en la versión antigua todos los versos tienen una *a* en la sílaba que precede al asonante *í* (o sea *a-í*); esa particularidad no se nota en las versiones orales.

El origen de este romance es, hasta ahora, completamente desconocido.

YO ME LEVANTARA UN LUNES

(LA ADÚLTERA, ASON. Ó)

- Yo me levantara un lunes, un lunes antes de albor;
hallí mi puerta enramada de rosas y nuevo amor.
Ni me la enramó Bellacos, ni hijo de un labrador;
me la enramara don Carlos, que de mí se namoró.
- 5 Después que me la enramara, por la mi puerta passó;
vihuelita de oro en mano, cantando iba essa canción:
—Rosa blanca, Rosa blanca, Rosa blanca y nuevo amor,
¿quien te me diera esta noche dos horas a mi temor?
—Toméisme, señor, toméisme, esta noche y otras dos;
- 10 mi marido está en las guerras, en las guerras de León,
y para que más no volva le echaré una baldición,
que allí le maten los moros, le saquen el corazón.
Eyos en essas palabras su marido que llegó:
—Abrádeisme, Rosa blanca, Rosa blanca y nuevo amor.
- 15 —Perdido se me han, perdido, las llaves del corredor.
—Si las llaves son de plata, de oro las haré yo.
Con el puñal que ha traído la puerta la desquició;
a la entrada de la casa con un caballo encontró:
—¿De quién es este caballo que en mi cuadra veo yo?
- 20 —Vuestro es, mi señor, vuestro, mi padre vos le mandó.
—Mercedes díle a tu padre, que caballo tengo yo,
que, cuando no le tenía, tu padre no me le dio.
A la entrada de la sala con un sombrero encontró:
—¿De quién es este sombrero que en mi percha veo yo?
- 25 —Vuestro es, mi señor, vuestro, mi hermano vos le mandó.
—Mercedes díle a tu hermano, que sombrero tengo yo,
que, cuando no lo tenía, tu hermano no me le dio.
Ellos en essas palabras, el de la cama estornudó.
—Mateisme, señor, mateisme, que la culpa tengo yo.
- 30 —No te mataré, la blanca, te mate quien te crió.
La cogiera de la mano, a su padre la llevó.
Su padre, cuando lo supo, de puñaladas la dio.

(Bs.As.)

Verso 3: *Bellacos*, léase *un bellaco*.

Verso 8: *a mi temor*, léase *sin temor* (cf. *Prim.* 136 “desarmado y sin pavor”; 136a: “una noche sin temor”; etc.).

Catálogo, 78.

Marruecos: *P*, pág. 54 (2 versos); *LP*, LII (108, 109, 110, 111, 112 y 113); *MR*, LIX.

Oriente: *D*, 13 (= *Ant.*, t. X, pág. 324); *A*, 12.

De este romance existen dos versiones antiguas impresas (*Primavera*, 136 y 136a), y es uno de los más difundidos hoy en la Península y en América. Muchas de las versiones marroquíes tienen, por lo menos en ciertos versos, un tono y expresiones modernas que hacen sospechar importaciones peninsulares recientes: véanse, por ejemplo, los núms. 111 y 112 de Larrea; el 113 es puramente peninsular. Pero, por otra parte, dada la excelente calidad de muchas versiones de ese romance, recogidas de los lugares más diversos, y la notable fidelidad de todas al argumento y detalles de las antiguas, se vacila a veces en atribuir a un influjo peninsular inmediato el parecido de las versiones marroquíes con las españolas. Por ejemplo, el comienzo, bastante particular, de la nuestra se encuentra también casi literalmente, en versiones peninsulares, por ejemplo en la de Milá (*Romancerillo*, núm. 254):

Un día por la mañana, — mañana de l'Ascensió,
troba la puerta enramada — de linda flor de limón.
[...] No la ha enramado don Buelo, — el hijo de un labrador,
la ha enramado un caballero, — hijo del emperador.

Pero un comienzo parecido se halla en las versiones chilenas de Vicuña Cifuentes (*Romances*, etc., pág. 79 y sigs.), y puede ser de origen antiguo en todas partes, ya que sus dos primeros versos eran conocidos de Lope de Vega, quien los parafrasea en *La locura por la honra* (véase *Rom. hisp.*, t. II, págs. 176-177). Esas razones, y el estilo limpio de mi versión, me han disuadido, a pesar de mis sospechas, de colocarla decididamente en la categoría de las importaciones modernas. Es probable que en el caso de este romance, como en el de *Gerineldo*, adquisiciones nuevas se hayan fundido, en una medida que nos es difícil apreciar, con una tradición antigua.

Los detalles de nuestra versión (diálogo del amante y la mujer, maldiciones al esposo ausente, llegada del esposo y serie de preguntas, contestaciones y sospechas que llevan a un final trágico) son los de toda la tradición, incluyendo las ironías del marido res-

pecto a los supuestos regalos del padre y del hermano. En las versiones antiguas no se hace mención del padre en el densenlace; esa adición, sin embargo, es muy frecuente en las versiones modernas, en las cuales presenta varias formas.

El tema de la adúltera sorprendida que contesta una serie de preguntas del esposo existe en canciones tradicionales francesas e italianas; los críticos han notado el contraste entre esas canciones, que tratan el tema en tono cómico, y el romance, más conforme al espíritu español, que no tolera ese tema si no está tratado trágicamente (*Rom. hisp.*, t. I, págs. 331-332; véase, sin embargo, nuestro comentario de las *Bodas en París*).

VANSE EL CONDE Y LA CONDESSA

(LA CONDESA TRAIIDORA)

Vanse el conde y la condessa, juntos van por un camino;
la condessa se iba en mula, y el buen conde en su rocino.
Allá los tomó la noche, debaxo de un verde pino;
la condessa tendió el manto, y el buen conde su mantillo.
5 El conde, como era viejo, el sueño le había vencido;
la condessa, como es joven, gran traición ha cometido:
—¿Quién quiere matar al conde? Aquí le traigo dormido;
le daría yo sus armas, sus armas y su rocino,
y encima de todo esto este mi cuerpo garrido.
10 Oído lo ha su sobrino que está debaxo del pino:
—Tú mal hayas, la condessa, y quien amor puso contigo,
por un pique de nonada quieres perder tu marido.
¿No te acordarás de nada, cuando él estaba chiquito?
Vestías en seda y grana, condessa en todo el mundo.

(Bs.As.)

Catálogo, 85 bis.

No parece que exista este romance fuera de Marruecos y aun lo ignoran en general las colecciones marroquíes; sólo lo conoce Menéndez Pidal, quien cita en su *Catálogo*, 85bis, algunos versos de una versión tangerina que parece muy semejante a la nuestra. Sin embargo, al resumir el desenlace, dice que la condessa acaba por disculparse alegando que bebió “un poco de vino”. Nuestra versión está visiblemente alterada en el final: el verso 13 no es compatible con la diferencia de edad entre el marido y la mujer, afirmada más arriba; el último rompe el asonante.

La fuente y el tema del romance son desconocidos; a pesar de titularlo Menéndez Pidal en su *Catálogo* “La Condessa traidora”, no parece que tenga algo que ver con la leyenda de la esposa traidora

del conde de Castilla Garcí Fernández; en el estudio que dedica a esa leyenda y a los romances que conservan sus episodios (*Romancero tradicional*, t. II, págs. 253-282: “El romancero de la condesa traidora”), Menéndez Pidal no menciona siquiera este romance.

REVERENCIA OS PIDO

(RAPTO, ASON. ÍA)

- Reverencia os pido de la Blanca Niña,
que en toda la España no la hubo tan linda.
Vuestras manos blancas son prisiones mías;
matáis a los hombres que andan por la villa.
- 5 —Vaite por Dios, conde, mira que soy niña;
yo no trato amores, sino almohadita,
que en ella labraba y en ella cusía,
y en ella gastaba oro y seda fina,
y en ella me enseñí desde yo chiquita.
- 10 Arçóla en sus braços y a la mar se iría.
Halló un barquito pronto, en él se embarcaría;
la niña lloraba y el conde decía:
—No llorís, mi alma, no llorís, mi vida;
no os traigo robada ni menos cautiva;
- 15 os traigo a ser reina de la Andaluzía.
Sacaré a tu padre de la carnicería,
le pondré yo xefe de las tierras mías.
Sacaré a tu madre de la cozinería,
la pondré yo xefa de la Andaluzía.
- 20 Sacaré a tu hermano de la pescaduría,
le pondré yo alcaide de las tierras mías.
Como esso oyó la niña, ya se vencería.
Otro día de mañana las bodas harían.

(Bs.As.)

Verso 1: alterado; en el *Catálogo*: “Oh, valencias (?) pido”; en Ortega: “De Valencia pido” (igual o parecido en las versiones de Larrea); el texto antiguo decía: “*Reverencia os hago, — linda vizcaína*”.

Catálogo, 94.

Marruecos: *O*, pág. 226; *LP*, LXVII (140, 4 versos; 141).

No conozco versiones modernas de este romance fuera de Marruecos. Parece interpolado todo lo que se refiere a los parientes

de la Blanca Niña (versos 16-21); por lo menos ganaría mucho el romance si se suprimiera el pasaje. Existe una versión antigua en *Los prados de León* de Lope de Vega (véase más adelante, *Exploraciones*, etc.) El juego de palabras con que contestaba la niña en la versión antigua:

Yo no trato en almas, — sino en almohadillas,

se perdió, o se debilitó, en las versiones modernas, volviéndose:

Yo no trato amores, — sino almohadita.

Por supuesto, no hay mención, en la versión de Lope, de padre, madre ni hermano, ni de sus plebeyas profesiones.

EL CULEBRO

Estábase la infanta en silla de oro sentada;
peine de oro en la su mano, los sus cabellos peinaba.
Por allí pasó un culebro que de ella se namorara.
Ya ponía el rey su padre las guardias las veinticuatro,
5 cuando viniera el culebro, se le traigan vivo y sano.
Ya ponía el rey su padre las guardias las veinticinco,
cuando viniera el culebro, se lo traigan sano y vivo.
Cuando viniera el culebro, a todos halló durmiendo;
arçó la infanta en su pico, volando fue por el cielo.

(Bs.As.)

Catálogo, 93.

Marruecos: *LP*, LXVI (139).

Este extraño romance sólo se ha conservado, según parece, entre los judíos de Marruecos. Nuestra versión está truncada, pues Menéndez Pidal, citando en el *Catálogo* una versión tangerina, reproduce varios otros versos que cuentan el viaje del culebro con su víctima, y las quejas que la infanta confía a una tortolita para que las repita a su familia. La versión Larrea tiene además, entre nuestros versos 3 y 4, el juramento del culebro de llevarse a la infanta, y el aviso que ella le da a su padre de esa amenaza (pasaje entremezclado, además, con motivos ajenos). Desconozco las fuentes de ese relato fantástico. El comienzo hace pensar en el de la *Linda infanta* y *Alfonso Ramos (Primavera, 118)*; pero semejante comienzo (heroína peinándose con peine precioso) es común a varios romances tradicionales (véanse otros ejemplos citados por María Rosa Lida en *Revista de Filología hispánica*, t. III, 1941, pág. 32 y nota); las quejas finales se encuentran también en otro romance

(*Cautiverio del príncipe Francisco*, núm. 52 del *Catálogo*), conocido sólo en Marruecos y únicamente por las citas del *Catálogo*.

La versificación del romance es muy irregular, dominando los pareados; nótese la repetición de ideas con asonante distinto (así en nuestros versos 4-8; otros ejemplos más en las otras versiones).

ALIARDA

- ¡Ay Aliarda! ¡Ay Aliarda! De dormir se ha levantado;
por las puertas del Perdón a missa se había entrado,
donde están condes y duques, señores de grande estrado,
donde está el conde Aliardo con un niño de la mano.
- 5 A cada uno ponen la silla asígún tiene el estrado,
y a esse niño se la ponen al lado de don Eduardo.
Aliarda con amores con el guante le ha llamado;
el niño, como es cortés, presto vino a su mandado:
- 10 —¿Qué querís, la mi señora? ¿A qué era vuestro mandado?
—Que me requeráis de amor, y de pronto para el palacio.
—Perdón, perdón, mi señora, que yo soy niño y muchacho;
aquí está el conde mi tío, que es hombre más enseñado.
—De dormir, el mi señor, de dormir yo dormiría,
mas miedo me causa, miedo, que en la corte lo diría.
- 15 Sacó espada de su cinto, y púsola a escuentra el día:
—Con ésta me maten moros si en la corte lo diría.
Toda la noche durmieran, toda la noche folgaran,
y assí a la mañanita en las cortes se alabara:
—Anoche, mis caballeros, dormí con una donzella,
20 blanca, rubia y colorada, su cara como una estrella.
Preguntan los caballeros: —¿Quién será aquesta donzella?
Dezía el hijo del rey: —Aliarda mi hermana es ésta.
- (Bs.As.)

Versos 3, 5: *estrado*, alteración de *estado*.

Catálogo, 102.

Marruecos: *O*, pág. 219.

La materia de este romance de *Aliarda* o *Galiarda* aparece fragmentada en tres romances en las colecciones y pliegos antiguos. Un primer trozo, que sólo se halla en la tercera parte de la *Silva* de Zaragoza (1551), refiere la escena de la seducción en la iglesia (*Ant.*, t. IX, pág. 241). En el segundo fragmento (*Primavera*, 138) el héroe consigue el amor de Galiarda, prometiéndole el secreto, y

luego falta a su promesa. El tercer romance (*Primavera*, 139) cuenta cómo todos entienden que se trata de Galiarda, y un hermano de la joven le ruega casarse con ella; él se niega y lo matan. Los tres trozos se consideraban en el siglo XVI episodios de un mismo relato: en la tercera parte de la *Silva* aparecen uno tras otro, en el orden lógico de la narración; contribuyen a su unidad los nombres de los personajes, Galiarda y Florencios, que no cambian de un romance a otro. Sin embargo, varían los asonantes de cada trozo: el primero está en *á-o*; el segundo no tiene asonante fijo; el tercero, en *é-a*. En cuanto al sentido, los dos últimos forman un conjunto coherente; es la historia de un seductor indiscreto que provoca escándalo y venganza. El enlace de los dos episodios (seducción con promesa de secreto, indiscreción castigada), a pesar del cambio de asonante, es muy estrecho; el último verso del primer trozo y el que inicia el segundo se siguen lógica y estilísticamente:

Otro día de mañana — en las cortes se alabó.
—Esta noche, caballeros, — dormí con una donzella, etc.

Hay otra versión antigua (*Ant.*, t. XII, pág. 545; versión publicada en 1904 por Bonilla y San Martín) que reúne, bajo el título de *Romance de Florencios*, los dos trozos, o sea *Primavera* 138 y 139. Ese romance en dos partes que mejor se diría de *Aliarda seducida*, ha sufrido en su primera parte la contaminación del *Conde Claros* (*Primavera*, 190); los tres primeros versos:

—¡Galiarda, Galiarda! — ¡Oh quién contigo holgase,
y otro día de mañana — con los cien moros pelease!
Si a todos no los venciese, — luego matarme mandares

(*Primavera*, 138) repiten casi textualmente los que dirige el conde Claros a la infanta Claraniña, con su mismo asonante. Quizá sea esa contaminación la que perturbó los asonantes en ese episodio; pero también se puede pensar (Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, t. I, págs. 134-135) que esa parte estaba compuesta primitivamente en estrofas de asonantes distintos, y que tendió más tarde a hacerse monórrima. Existe en un pliego suelto (*Ant.*, t. VIII, pág. 255, nota 4) otra versión antigua de *Primavera* 138 enteramente reducida al asonante *á* del *Conde Claros* contaminador; en cambio en la versión de Bonilla y San Martín que citamos más arriba, exceptuando la contaminación, todo el resto del episodio está en *í-a*, que bien pudo

ser su asonante normal. Nada se puede afirmar con seguridad al respecto; según como se opine, parecerá rasgo primitivo o fantasía de transmisores la versificación de la versión Ortega, que, a partir de la seducción de Aliarda, consta de dísticos paralelos:

De dormir, el caballero, — de dormir yo dormería.
 mas miedo me toca, miedo, — que en las Cortes lo dirías.
 De folgar, el caballero, — de buen gusto me folgara;
 mas miedo me toca, miedo, — que en las Cortes te alabaras;

y sigue así incluso en la última parte de la historia, en que interviene el hermano (*Primavera*, 139). Sea como fuere, la contaminación de *Aliarda seducida* con el *Conde Claros* no hizo más que desarrollarse en la tradición oral, donde abundan las versiones que comienzan con *Aliarda* (promesa de secreto, violada) y siguen con la historia del *Conde Claros* (*Primavera*, 191: infanta condenada a muerte por su padre, salvada por el conde disfrazado de fraile): de ese tipo son las versiones asturianas de Juan Menéndez Pidal (= *Ant.*, t. X, págs. 42-45) y cantidad de otras, españolas y portuguesas. Son pocas las versiones que tienen hasta el final el argumento propio de *Aliarda*.

En cuanto al primer episodio, el de *Aliarda* y el joven en la iglesia, su enlace con los dos siguientes parece algo más flojo. La escena, cuyo contenido es bastante fijo, muestra a *Aliarda* provocando o seduciendo a un jovencito que acompaña a misa a un señor mayor de edad, a veces su padre o su tío. Esa *Aliarda* seductora no está bien de acuerdo con la *Aliarda seducida* de los fragmentos que se colocan después. Sin embargo, se puede observar que la heroína del romance del *Conde Claros* (*Primavera*, 190) empieza también por provocar al conde:

—¡Cómo habéis hermoso cuerpo — para con moros lidiar!

antes de ponerse en la defensiva y tratar de escapar a su adorador, vuelto de pronto muy exigente:

[...]-Mi cuerpo tengo, señora, — para con damas holgar;
 si os tuviese esta noche, — señora, a mi mandar [...]
 —Siempre os preciastes, conde — de las damas os burlar;
 mas dejadme ir a los baños, — a los baños a bañar [...]
 —Bien sabedes vos, señora, — que soy cazador real;
 caza que tengo en la mano — nunca la puedo dejar.

No hay que buscar demasiada lógica en tales situaciones, en que la inconsecuencia, o sus apariencias, son de ley. Así y con todo, se puede dudar de que esa primera parte pertenezca realmente al romance. Es cierto que ese episodio de provocación femenina —llamémoslo *Aliarda en la iglesia*— se encuentra enlazado en la tradición con *Aliarda seducida*. Se han recogido muchas versiones que cuentan la historia completa, uniformemente reducida al asonante *á-o* del primer episodio (véase Cossío y Maza Solano, *Romancero*, etc., núms. 184 y 185; Narciso Alonso Cortés, *Romances tradicionales*, pág. 218; etc.). Sin embargo, en esas versiones *Aliarda en la iglesia* está integrado a lo demás con desigual acierto: el tono del episodio, el papel del anciano varían y a veces no concuerdan con el resto de la historia. Una de las mejores versiones de ese tipo es la que se titula *Tenderina* en la colección asturiana de Juan Menéndez Pidal (= *Ant.*, t. X, pág. 47): por su concisión, por su simetría y repeticiones, por su excelente tono popular sin grosería, es buena muestra de cómo la tradición moderna puede unificar y depurar con éxito un material demasiado abundante.

Las versiones marroquíes, de las cuales no difieren, en los correspondientes pasajes, las citas del *Catálogo*, son de las que sintetizan toda la historia, pero con asonantes distintos (en la mía tenemos los acostumbrados *á-o* del comienzo y *é-a* del final, y en el medio *í-a* y un dístico en *á-a*; la de Ortega tiene el comienzo en *á-o* y lo demás, como ya hemos dicho, en pareados; la cita del *Catálogo* no va más allá del comienzo en *á-o*). El papel del tío en la versión marroquí del cuento es bastante extraño: el muchacho tímido, viéndose provocado por Aliarda, la remite a su tío, por ser más “enseñado” que él en cosas de amor. Se sobreentiende —en la versión Ortega se dice expresamente— que los amores que vienen después son con aquel tío: cambio de protagonista que sólo se ve aquí, y subraya la heterogeneidad de los dos episodios.

La historia termina, en las versiones antiguas, con el castigo de Florencios y la protesta muy fina de Galiarda, quien, muerto el seductor, trata de salvar su propia honra; he aquí ese final (Florencios acaba de decir, como tantos otros personajes masculinos del romancero, que no quiere tomar por mujer a la que tuvo por manceba):

Aun bien no acabó Florencios — de decir aquella nueva,
cuando todos a una voz — dicen luego:— ¡Muera, muera!
¡muera el que ha deshonrado — a Galiarda, la más bella!

Desde Galiarda lo supo, — gran enojo recibiera:
—Pésame, mis caballeros, — hagáis cosa tan mal hecha;
lo que aquel loco decía — no era cosa creedera.
Hasta saberlo de cierto — no le habíades de dar pena.

Las versiones modernas se detienen generalmente en la negativa del héroe, pareciendo darle la razón, como la *Tenderina* asturiana:

—Con esta espada me maten, — con esta que al lado traigo,
si mujer que me dio el cuerpo, — nunca con ella me caso.

La nuestra no va más allá de la emoción del hermano. Ese corte brusco no fue del gusto de todos en Marruecos. La versión de Ortega termina la historia en bodas, con un verso formulario, no sin desarrollar primero, en su métrica peculiar, una retractación del seductor, que, en rigor, hace las bodas innecesarias:

Decía el hijo del Rey: —Aliarda es, mi hermana.
—Anoche, mis caballeros, — bebí mucho del vino,
que no sé lo que yo hablo — ni menos lo que yo digo.
Anoche, mis caballeros, — bebí mucho del claro,
que no sé lo que yo digo, — ni menos lo que yo hablo.
Le cogió el hijo del Rey, — a su casa l'a llevado.
Otro día, en la mañana, — ricas bodas se han armado.

MORIANA

(EL VENENO DE MORIANA)

- Siete amigas tiene Bueso, que siete amigas tenía,
y a todas las iba a ver día de Pascua florida,
si no era Moriana que se le olvidaría.
Estábase Moriana sentada en su salverano;
5 mirando estaba en los campos como echaba el trigo el grano.
Vido venir a don Bueso, caballero en su caballo:
—En buena hora estís, Moriana. —Don Bueso, en ella vengadeis
que dicho me habían, dicho, que os querfais casare.
—Quien lo dixo, Moriana, dixo lo cierto y verdade.
10 El domingo tengo boda, y os vengo a convidare,
a vos y a vuestras donzellas, que me hagáis un yantare.
Como esso oyó Moriana, fuése al vergel de su padre;
cortara siete hojitas de aquel fino solimane;
majólas y bien majólas, y en el vino las fue a echare,
15 y al caballero don Bueso se lo fuera a convidare:
—Tomédeis vos, don Bueso, este poquito de vino,
que siete años hazían, siete, que os lo tengo escondido.
—Probédeis vos, Moriana, y probédeis vos primero,
que assí haze toda dama que convida a un caballero.
20 Ya lo pone Moriana, ya lo ponía a la boca;
los dientes tiene menudos, de ello no passa una gota.
Ya lo ponía don Bueso, ya lo ponía a la boca;
don Bueso viene cansado, de ello no dexa una gota.
—¿Qué me dites, Moriana? ¿qué me dites en el vino?
25 Las armas tengo en la mano, ya no veo mi rocino.
Contigo eran las bodas, contigo eran las fiestas.
Como esso oyó Moriana, muerta al suelo se cayera.

(Bs.As.)

Verso 4: *salverano*: Ortega y Larrea Palacín dicen *salverado*: quizá sea alteración de *sobrado*, que se encuentra en versiones portuguesas.

Catálogo, 86.

Marruecos: *O*, pág. 222; *LP*, LX (126 y 127).

Oriente: *A*, 39.

Este romance sólo se conocía por el verso citado en la *Ensalada* de Praga:

—¿Qué me distes, Moriana, — qué me distes en el vino?

hasta que se descubrieron versiones tradicionales peninsulares, americanas (del Brasil) y judías. En muchas de ellas se nota un asonante incierto. Parece que la forma primitiva de este poema fuera de dísticos agrupados dos a dos, con cambio de asonante y repetición de ideas; esa forma paralelística persiste en grado variable en las versiones marroquíes, a partir del momento en que Moriana convida a don Bueso a beber; véanse nuestros versos 16-23; las de Ortega y Larrea siguen:

—¿Qué me dates, Moriana, — qué me dates en el vino?
 Las armas¹ tengo en la mano, — ya no veo mi rocino.
 ¿Qué me dates, Moriana, — qué me dates en el claro?
 Las armas tengo en la mano, — ya no veo mi caballo.
 No se me da por mi muerte, — aunque tan joven lo digo;
 por la pobre de mi madre, — que jamás me verá vivo.
 No se me da por mi muerte, — aunque temprano lo hablo;
 por la triste de mi madre, — que jamás me verá sano (O).

Pero en todas las versiones de Marruecos se nota una tendencia a reducir el romance al asonante *á-e*. La misma tendencia a eliminar la versificación lírica habrá actuado en todas partes, con los resultados a veces caóticos que vemos (por ejemplo en Milá, 256, y en la versión portuguesa que reproduce la *Antología*, t. X, pág. 99); en cambio, hay versiones perfectamente asonantadas, en *í-o*, como la asturiana de Juan Menéndez Pidal, (*Ant.*, t. X, pág. 98); ese mismo asonante se adoptó en la versión sintética de la *Flor nueva*.

Hacen más irregular la versificación de *Moriana* los exordios que se agregan en las versiones judías al cuerpo del romance, que realmente empieza con el diálogo de los protagonistas. Las marroquíes usan, y a veces acumulan, dos comienzos: uno en *í-a* sobre el héroe, sus amigas, etc., otro en *á-o* sobre Moriana frente a "sus campos". La oriental comienza con preparativos de boda, y recomendaciones que la madre del novio hace a su hijo para que no se acerque a Moriana:

¹ Mala variante, seguramente, por "las riendas", como en otras versiones.

por puertas de Moliana — que no fuérais a pasare;
Moliana es fechicera, — no vos haga algún mal;

además, en una de las dos variantes que Attias da del comienzo, preceden al motivo de las bodas versos del *Hijo de la condesa*, también en *á-e*, traídos por la afinidad de temas (una madre preocupada por la educación y el porvenir de su hijo). Es natural que la imaginación se fije en la madre tratándose de la muerte violenta de un joven: hemos visto cómo la evocaba el final de varias versiones marroquíes; el héroe de la oriental dice igualmente:

—Desdichada la mi madre, — que no tiene otro hijo;

de ahí, quizá, la idea de hacer figurar la madre desde el comienzo.

La hechicería atribuida a Moriana en la versión oriental es desarrollo natural de su arte de envenenadora; pero en la tradición actual el rasgo esencial del personaje es el amor frustrado: Moriana es enamorada más que bruja. Por eso se oscila, en los desenlaces, entre la simpatía que inspira esa Medea rústica como mujer abandonada y lo odioso de su crimen. La versión oriental termina poniendo en su boca palabras de desesperación; la nuestra imagina que Moriana era precisamente con quien habían de ser las bodas del héroe, y que al enterarse demasiado tarde de ello, Moriana cae muerta; las demás versiones no tienen ese final melodramático; todas dicen:

—Contigo era, Moriana, contigo iba yo a casarme,

pero acaban con el castigo de la envenenadora:

ya sacaban a don Güezo, — ya le sacan a enterrare;
ya sacan a Moriana, — ya la sacan a quemare (LP 127).

Semejantes finales, y otros, se encuentran en las versiones no judías.

En cuanto al origen de la leyenda, y su relación con temas europeos, puede consultarse la *Antología (Tratado)*, t. XII, págs. 510-512), donde Menéndez y Pelayo señala, con mucha prudencia, cierta analogía entre *Moriana envenenadora* y la *Donna Lombarda* italiana. No veo que esa analogía pase del motivo difundidísimo de la Envenenadora obligada a beber su propio veneno, y aún la situación y sus consecuencias son distintas en uno y otro poema.

El tema fundamental es aquí el de la venganza de la mujer a quien el amado anuncia que se va a casar con otra. La brujería de Moriana asemeja, hasta cierto punto, esta forma a otras con heroínas sobrenaturales (véase *Muerte ocultada* en sus versiones europeas más antiguas: venganza, en situaciones parecidas, de la hija del elfo o hada).

EL COCHILLITO

(RICO FRANCO)

A caça iban, a caça, caballeros con el rey,
que ni hallaban la caça, ni hallaban que traer.
Arrimáranse a un castillo enforrado en oropel;
dentro estaba una donzella, hija era de un mercader,
5 que no la daba su padre ni por bienes ni haber,
ni por monedita de oro que se trataba en un mes.
Dióselo a un rico fraile, rico fraile aragonés;
ya lloraba la infanta lágrimas de cuatro en tres.
—No lloredeis, la infanta, no llorís, tomay plazer;
10 si lloras por el tu padre, el mi carcelero es;
si lloras por la tu madre, la mi cozinera es;
si lloras por tus hermanos, yo los maté a todos tres.
—No lloro a padre ni madre, ni a hermanitos todos tres;
lloraba una desventura, y atán negra que me fue.
15 Daca aquí esse cochillito, cochillito aragonés;
cortaré de mis cabellos, desde un palmo hasta tres;
se los mandaré a mi madre, que llore y tome plazer.
Por tomarle de al derecho, le tomara de al revés;
por cortar de sus cabellos cortó cabeça del rey.

(Bs.As.)

Catálogo, 85.

Marruecos: *LP*, CXLIII (269).

Oriente: *D*, 11 (= *Ant.*, t. X, pág. 322); *K*, pág. 286; *DP*, 4; *A*, 9; *AS* (HB, pág. 236); *AS* (Ro, 9); *Y*, pág. 642 (reproducida, con dos versos más, en *Mo LS*, 9).

Esta versión del viejo romance de *Rico Franco* es notable por su conformidad con la del siglo XVI (*Primavera*, 119), no sólo en la marcha del relato y en los detalles, exceptuando alguna que otra adición o interpretación vulgar (versos 4 y 6, 10 y 11) o inoportuna (verso 9), sino aun en las expresiones. Sobre todo, se ha conservado

en nuestra versión el comienzo de la antigua: Menéndez Pidal (*Catálogo*, 85) observa la misma particularidad en su versión tangerina; las demás versiones modernas ignoran ese comienzo con la caza infructuosa. Las de Oriente o empiezan más lejos (la de Kalmi principia con lo que corresponde a nuestro verso 4; la de Danon, a nuestro verso 7), o bien tienen un comienzo con palomas (o halcones) volando (todas las demás);

Tres palomas van volando — por el palacio del rey,
y vola la una y vola la otra, — ya volaron todas las tres.
Aposan en un castío, — el castío de oro es;
ahí había una muchacha — vestida de catifé (*DP*).

Algunas recuerdan vagamente la caza sin resultado, diciendo:

Tres falcones van volando — por las almenas del rey.
Ni topavan qué comere — ni topavan qué beber (*Y*).

Sigue a veces, en las versiones orientales, una enumeración más o menos alargada y fastidiosa de las bellezas de la heroína, llegando luego al verso, universal en la tradición oral, que dice, con variantes, que

El su padre no la dava, — ni por oro ni por bien (*ASRo*).

Es difícil decidir cuál fue el comienzo primitivo; el de la versión antigua, con su aspecto formulario, tiene poquísima relación con la acción principal; para enlazarlos, hay que suponer, sin que el texto lo diga, ni lo haga entender, que el raptor, Rico Franco, es uno de los cazadores, e imaginar circunstancias del rapto que justifiquen la alusión, que hace más adelante, a los tres hermanos muertos. Es posible, claro está, que el texto primitivo haya sido más explícito. Sea lo que fuere, es interesante ver cómo en nuestra versión se ha ahondado la separación de las dos partes; aquí ya no hay relación ninguna entre los cazadores del principio y Rico Franco, transformado en un rico fraile (!). Si se tiene en cuenta que las versiones peninsulares comienzan generalmente con la mención del palacio, se puede pensar que allí empieza el texto tradicional primitivo, o lo que nos queda de él, y que los demás comienzos se agregaron después.

Al supuesto fraile, el padre, en nuestra versión, le da su hija, sin que se hable de rapto alguno. Esa variante infeliz del casa-

miento forzoso no ha influido, sin embargo, en el resto del relato; el tema del rapto ha resistido, y se ha conservado intacta la escena entre el raptor y su víctima, con las palabras crueles del primero y la venganza final de la doncella. Igual ha ocurrido con otra variante, muy común. La cita del *Catálogo*, en vez de “diósel a un rico fraile”, dice “ganóla un Rico Fraile”, lo cual hace pensar en las versiones orientales, donde el “moro Franco” gana la niña jugándola al ajedrez con su padre:

No la daba el su padre — ni por oro ni por haber,
sino quien la ganaría — en el juego de ajedrez...
Juega el uno, juega el otro, — no hacen más que perder;
jugó el morico franco, — la ganó en primera vez (K).

Si la cita del *Catálogo* procede, como parece, de una versión tangerina, habría que concluir que la variante del juego abarca también a Marruecos. Esa variante aparece igualmente en la tradición peninsular, alternando con otra según la cual la niña está jugando al ajedrez (o a otros juegos) cuando llega el raptor y se la lleva (véase al respecto Armistead-Silverman, en el comentario de su versión de *Hispanic Balladry*, pág. 238, nota 25); la versión de Larrea, que, con toda evidencia, es una importación reciente de España, tiene esa última variante:

Un día estando jugando, —.....
se presentó Alfonso XII (!), — vestido de aragonés, etc.

En todo caso, la variante del juego contradice la alusión a la familia y a los hermanos muertos que sigue figurando generalmente en esas mismas versiones.

Los pretextos con que la heroína pide al raptor que le preste su cuchillo son diversos (véase Armistead-Silverman, *ibid.*, pág. 238). Sólo notaremos que el que figura en mi versión se encuentra a veces también en Oriente; la niña dice que quiere cortar de sus trenzados:

se los mandaré a mi madre, — que se alegre de mi bien (A y Mo).

La variante es oscura; no se entiende bien esa alegría de la madre (y menos la mezcla de lágrimas y placer de la versión que recogí); sin embargo, encontrándose a la vez en Oriente y Marruecos, tiene que ser bastante antigua en su origen: quizá la madre tenga que

alegrarse de recibir semejante recuerdo y prueba de que su hija vive y es feliz; con esas palabras optimistas (en verdad bastante inesperadas) la heroína trata evidentemente de hacer olvidar al raptor su verdadero estado de ánimo para engañarlo mejor.

Rico Franco es la más antigua de las formas que reviste en el romancero el tema, de difusión europea, de la doncella que venga su honor; se ha observado con razón, que, dentro de ese tema, *Rico Franco* ofrece una variante particular: cuenta (o más bien evoca) una guerra familiar, en que la niña heroica venga a los suyos, como lo subraya el último verso de varias versiones (*K*; *DP*, *ASHB*, con alteración del verso). Respecto a las formas europeas del tema, consúltese *Antología*, t. XII, págs. 507-508; *Doncieux*, *Le Romancéro*, etc., pág. 358 y sigs., y Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, pág. 330.

SIEMPRE LO OYÍ YO DEZIR

(VOS LABRARÉ YO UN PENDÓN)

- Siempre lo oyí yo dezir en ca de mi padre señor,
que quien por amores casa su vida vive con dolor:
ansí hizi yo mesquino, por amores casíme yo;
casí con una galana, hija era del rey mi señor.
- 5 Ella era mujer bien puesta, yo me era hombre gastador;
gastí mi hazienda y suya, cuanta truxo y tenía yo,
y ahora por mis pecados volvíme hombre apropiador.
Mientras yo adobo las viñas, mujer, ensimentaldas vos.
—No quiero, señor, ni puedo, mi padre no me lo enseñó;
- 10 mis manitas tengo blancas, me las quemaría en el sol.
Is, traísme oro y seda, os labraría yo un pendón;
a un lado os pondré la luna, al otro el ojo del sol;
de las estrellas menudas, os las pondré yo al derredor,
y encima de todo esso la gracia del rey mi señor.
- 15 Si le sacarís a venta, no digáis quién vos le labró,
que, si mi padre lo sabe, viverá con el mi dolor,
y si madre lo sabe, no dormería eya, no.
Otro día en la mañana el pendón al çoco salió:
unos le dan cien ducados, otros le dan ciento y dos.
- 20 Todos dizen a una boca: —Bien sea del que tal labró,
que con labor de sus manos a su marido enriqueció.

(Orán)

VARIANTES:

- 8 —Mientras apodo las viñas, mujer, ensarmentaldas vos.
10 no me las quemaré yo al sol.
14 (falta)
15 Y en la cibdad ande fuere
16 (falta)
17 no sea que lo oya mi madre y la duela el corazón.
18 No son tres días passados
20 —¡Viva, viva, quien tal labró!
(Bs.As.)

Versos 7-8: *apropiador*: el sentido de esta palabra (que también se encuentra en el extracto dado por el *Catálogo* de Menéndez Pidal, núm. 120)

para mis mismas informantes no es muy claro: una de ellas lo interpreta como 'pequeño propietario'; otra persona cree que significa 'cuidadoso', 'ahorrador'; también es la interpretación que le da R. Gil, *op. cit.*, pág. 89 (sólo cita este texto). La versión española de comienzos del siglo xvii reproducida por Menéndez Pidal en *El Romancero español*, página 84, permite aclarar este punto; en efecto, dice: "ahora por mi desventura — he venido a podador; / mientras yo *pod*o las viñas, — vida, *sarmentaldas* vos"; nuestro *adobo* no es sino este *pod*o desfigurado (*apodo* en la otra versión); en cuanto a *sarmentadlas*, lo tiene casi correcto nuestra versión de Buenos Aires: el olvido de la palabra *sarmentar* ha conducido al *ensimentar* de la versión oranesa (esp. ant. *sementar*), al cual se atribuye el sentido de 'sembrar', correcto pero absurdo aquí.

Verso 14: *la gracia*, interpretado por mi informante con la significación de 'el rostro'; por supuesto se refiere al nombre del rey que la heroína bordará en lo más alto del estandarte.

Catálogo, 120.

Marruecos: *LP*, LXXXVIII (183 y 184); *MR*, XCI.

Oriente: *D*, 30 (= *Ant.*, t. X, pág. 337; reproducida con errores en *BbY*, pág. 26); *H*, I; *A*, 47; *Mo* (LS, 2); *Y*, pág. 641.

Este romance no aparece en las colecciones y pliegos del siglo xvi. Sin embargo, la difusión antigua del romance está comprobada por las huellas que ha dejado en el teatro clásico español. Menéndez Pidal (*El romancero español*, págs. 82-34; *Rom. hisp.*, t. II, pág. 178 y sigs.) ha reconocido versos de nuestro romance en tres comedias, dos de las cuales tienen por tema el mismo de nuestro romance (*El príncipe viñador* de Luis Vélez de Guevara, y *Mientras yo pod*o las viñas de Agustín de Castellanos); la tercera es la *Comedia de la Zarzuela* de Mejía de la Cerda; el romance está glosado, además, en una composición religiosa del siglo xvi. La versión antigua, que Menéndez Pidal rehace gracias a las comedias, es casi idéntica a las versiones marroquíes, salvo en el final. No se ve bien, en esa versión y en las judías, la relación entre el comienzo y la historia misma, puesto que la pareja vive con dolor por haber sido demasiado gastadora, y no por haberse casado "por amores". Pero creo que la contradicción se resuelve en el pensamiento más o menos claro de que pasión amorosa y desorden financiero van juntos y no convienen ni una ni otro en un matrimonio cuerdo.

Las versiones orientales tienen variantes graciosas del diálogo de los esposos; aquí el marido no es podador de viñas; en una versión su humilde profesión es enfilear perlas:

Agora por mis pecados — vine a ser enfileador;
mi mujer fila a una a una, — yo enfileo a dos a dos (*H*);

en las demás es cardador de lana:

Agora, por mis pecados, — vine a ser un cadrador;
 que cadrava la oquita, — y mi mujer, filalda vos.
 Filalda muy bien delgada, — que así quiere el patrón.
 Si no la filax delgada, — no vos pagará el lavor (*Mo*);

y sigue una discusión, a partir de la acostumbrada protesta de la mujer:

—Mi madre no me hay cazado — para que filara yo.
 —Ni el mi padre me hay cazado — para que cadrara yo.
 —Yo que tengo manos blancas — de lavrar al bastidor.
 —Más blancas eran las mías — de meldar la ley de Dios (*Mo*).

Las versiones de Oriente, en general, no dicen nada del origen y linaje de la mujer, pues empiezan con nuestro verso 5; sólo la de Hemsí dice que es “hija de un gran señor”. Pero, para rechazar sus quejas de mujer delicada, el marido afirma su propia hidalguía en términos judíos; antes de su decadencia, se dedicaba a estudios rabínicos: variante inesperada y sabrosa, dada la escasez de rasgos judaicos en el romancero sefardí.

No conozco ninguna versión oral española de este romance; en cambio, se han publicado muchas portuguesas: una recogida por J. A. Tavares (*Romanceiro transmuntano*, pág. 316), otra por F. M. Alves (*Cancioneiro*, etc... pág. 573), otra por F. A. Martins (*Folklore do concelho de Vinhais*, t. II, pág. 70), otras por Leite de Vasconcellos (*Romanceiro português*, t. II, pág. 262 y sigs., siete versiones). La que figura en el *Romancerillo sanabrés* de H. Kundert (núm. 49) es también puramente portuguesa. Esas versiones coinciden en hacer de la heroína la “filha de um lavrador”. No tienen los versos iniciales sobre los dolores que trae el casarse por amor; los esposos lo gastan todo y él se vuelve podador como en las versiones marroquíes y en la tradición antigua; ruega a su mujer “esvidar” o “esvideirar” las viñas (lo cual, según nos explica Leite en una nota, vale tanto como sarmentarlas); ella invoca sus dedos finos, y envía a su esposo a la feria de Aragón a buscar agujas y seda para bordar un pendón; las versiones que van más allá tienen la descripción anticipada del pendón, con luna y sol y

La no meio disso tudo — Jesus Cristo redentor;

todas tienen ese verso, o uno parecido, y no mencionan al rey. Casi todas terminan allí, salvo una de las de Leite (núm. 716), que agrega:

Na procissão onde ele for — não irá outro melhor,
p'ra que diga a gente toda: —Quem seria o bordador?

He aquí, por otra parte, los versos que servían de final en la tradición antigua:

de un cabo pondré la luna, — y del otro pondré el sol,
del otro Santa María, — del otro San Salvador;
cuando entréis en la batalla, — vos seréis el vencedor.

Aquí también se imagina el efecto prodigioso del pendón y hasta se supone que el desgraciado podador ha vuelto a ocupaciones guerreras dignas de él; pero no se ve cómo el pendón, por más que brille en procesiones o batallas, haya remediado la pobreza del desdichado matrimonio.

Algunas versiones orientales han elaborado otro final, imaginando que el pendón incomparable, al verlo el rey, le hará recordar a su hija olvidada o perdida, y se sobreentiende que él volverá la pareja a su condición primera:

—Andavos para la feria — y a la feria d'Aragón,
ni por oro ni por plata, — no lo deis este pendón (*A*),
sólo el que va diziendo (*Mo*): —“¡O qué buenas manos son! (*Y*)
Yo tenía una hija, — me labrava este pendón;
me venitex arrebuelver — llagas de mi corasón.
Agora por mis pecados, — no sé quién me la llevó”.
Aquél es el rey mi padre, — y aquél es el mi señor (*Mo*).

Las versiones marroquíes cuentan, más sencillamente, que el pendón se ha llevado a vender al zoco, que maravilló a las gentes, y con el producto de su venta, salvó al matrimonio. Tiene su gracia ese final, y temo que los otros se hayan inventado para evitar el supuesto prosaísmo o bajeza de la venta al mercado del pendón prestigioso. Lo deja suponer la impropiedad de aquellos finales, y, en el caso más acertado del oriental, el hecho de que la versión de Danon parece conservar vestigios de la narración primitiva:

Os labraré el sol y la luna, — y las estrellas cuantas son,
que se lo mandéis donde mi padre, — que sepa de mi dolor;
si preguntan mis hermanos, — les decís que no lo hize yo;

si pregunta la mi madre, — le decís que lo labrí¹ yo,
..... — que llore ella y lloro yo.

El segundo verso de esa cita, que bien puede haber originado la idea del final con la salvación por el padre, no parece ser sino una variante *a contrario* del verso 16 de nuestra *versión* (igual o parecido en las demás marroquíes), que recomienda no decir nada al padre; parece demostrarlo el verso siguiente de la misma cita, que respecto a los hermanos, pide el silencio; luego vuelve a la recomendación contraria para la madre. Quizás tengamos aquí un texto en vías de transformación, con la mezcla aún confusa de dos tendencias.

¹ *Ant.* dice por error “abrí”.

CANTO DE UN GALÁN

(¿POR QUÉ NO CANTÁIS, LA BELLA?)

Una hija tiene el rey, una hija arregalada;
su padre por más valor un castillo la fraguara,
ventanas al derredor por ande el aire la entrara:
por una la entra el sol, por otra el frescor la entraba.
5 Por allí passara un galán que de ella se enamorara:
—¿Por qué no cantáis, la flor? ¿Por qué no cantáis, la bella?
—Ni canto ni cantaré, que mi amor está en la guerra;
preso me le tiene el rey, esse rey de Inglaterra.
Le mandaré yo una carta de mi mano y de mi letra,
10 que me solten a mi amor, vivo, sano y sin cadena.
Y si no me le soltaren le armaré yo una grande guerra,
de navíos por la mar, de gente armada por tierra.
Si no hubieren velas prontas, mis ricas mangas pusiera;
si no hubieren remos prontos, mis ricos braços pusiera;
15 si no hubiere capitán, me pondré yo a la bandera,
para que diga la gente: —¡Viva, viva essa señora!
Por amor de su amante se puso ella a la bandera.
Y esso lo canta un galán al pie de una hierba buena,
que el que no sabe de amor no sabe de cosa buena.

(Orán)

VARIANTES:

- 4 por otra el aire la entraba.
4^a Por la más chiquita de ellas entra un gavilán y sale.
4^b Labrando está un camisón para el hijo de la reina;
4^c labrándole está con oro, respuntándole con seda;
4^d y entre puntada y puntada un adjófar y una perla.
16 —¡Viva, viva essa donzella!
17 que por salvar a su amor
18-19 (faltan)

(Bs.As.)

Catálogo, 57.

Oriente: A, 46.

Marruecos: LP, XXXVI (71, 72 y 73); MR, LXVII.

Cuando Menéndez Pidal publicó su *Catálogo* en 1906, no conocía más versiones de este romance que la tangerina que allí citaba. Unos años después, la existencia antigua del romance quedó demostrada al publicar Alfred Morel-Fatio (*Un romance à retrouver*, en *Revista de Filología española*, t. II, 1915, págs. 371-373) el testimonio de Brantôme, quien, recordando haberlo oído cantar en España, da un resumen de su primera parte y cita aproximadamente lo demás, primero en francés y después en castellano (*Rodomontades espagnoles*, en *Oeuvres complètes*, Bibliothèque Elzévirienne, t. IX, pág. 173). El texto de Brantôme aparecía reproducido en el artículo de Morel-Fatio. Menéndez Pidal, en una nota agregada al artículo, reconstruía, mediante versiones judías de Oriente, recogidas entretanto, y hasta hoy inéditas, un texto muy vecino al que había recordado el gentilhomme francés, quien probablemente no soñaba que la exactitud de su memoria debía ser confirmada un día por los judíos de Turquía y Marruecos.

Desde entonces hasta hoy, se publicaron más versiones marroquíes y una oriental (véase más arriba la lista de referencias); además, aparecieron versiones peninsulares y americanas. Menéndez Pidal me comunicó liberalmente una versión aragonesa que publiqué hace unos años (*La Belle qui ne saurait chanter*, *Notes sur un motif de poésie populaire*, en *Revue de Littérature comparée*, 1954, pág. 259), y dos venezolanas (*ibid.*, pág. 259, n. 1); otra venezolana se publicó más tarde (L. F. Ramón y Rivera e Isabel Aretz, *Folklore tachirensis*, t. I, vol. 2, pág. 636). Aparecieron, además, muchas versiones modernas *a la divino* de varias regiones de España, y también de América: prueba de que ese romance, tan olvidado hoy en la Península, tuvo que ser muy popular en otros tiempos; Menéndez Pidal, en su *Catálogo*, habla de “una imitación a lo divino, muy sabida, aunque inédita aún”: sin embargo, una versión a lo divino se había impreso en 1900 en la *Antología*, reproducida de una publicación de Santander fechada en 1876. Por otra parte, se han dado a conocer dos versiones antiguas; una ya había sido publicada en 1891 (*Romanische Forschungen*, Band VI, páginas 615 y 652, reedición por Karl Volmüller del *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos Romances* [...] por el Licenciado Juan de Chan; nuestro romance figura sólo en la 2.ª edición, Zaragoza, 1638, mezclado en una composición que lo diluye); otra versión fue descubierta en un manuscrito del siglo XVI (la reproducen M. I. Henderson y J. B. Trent en su artículo *Brantôme's spanish*

ballad: a Ms. from Winchester, en Bulletin of Spanish studies, t. XXXII, 1955, pág. 63 y sigs.).

La coincidencia de las versiones antiguas, la aragonesa, varias marroquíes y la oriental, y dos de las venezolanas atestiguan la indudable antigüedad del comienzo que representa a la dama bordando seda. Este tipo de comienzo, sin embargo, es de uso folklórico muy frecuente; se ha utilizado, sobre todo en Cataluña, para encabezar otro romance, de asonante distinto (el de la *Vuelta del marido*, asón. *á-a*: Milá, *Romancerillo*, núm. 202; Pelay Briz, *Cansons*, t. II, pág. 191; Aguiló y Fuster, *Romancer popular*, pág. 83, etc.). Sobre variantes de ese comienzo y sus posibles fuentes literarias, véase el *Romancero hispánico* de Menéndez Pidal, t. II, pág. 218-219). Sin embargo, hubo de existir otro comienzo en el cual la dama, en vez de bordar, peinaba sus cabellos (motivo de uso también muy común); lo demuestra la alternancia de ese comienzo con el del bordado en las *versiones a la divino* de nuestro romance; he aquí el principio de una versión montañesa (*Ant.*, t. X, pág. 216):

La Virgen se está peinando — debajo de una palmera;
 los peines eran de plata, — la cinta de primaveras.
 Por allí pasó José, — le dice desta manera:
 —¿Cómo no canta la Virgen? —¿Cómo no canta la bella?
 —¿Cómo quieres que yo cante — solita y en tierra ajena,
 si un hijo que yo tenía, — más blanco que una azucena,
 me lo están crucificando — en una cruz de madera?

mientras que una extremeña empieza (B. Gil, *Romances*, etc., página 130):

La Virgen está bordando — debajo de una alameda,
 aguja de oro en su mano, — ¡qué bien asienta la hebra!

El peinado también es el motivo inicial de una canción francesa hermana del romance (véase mi artículo, ya citado, pág. 261):

Dessus le pont de Lyon — que la belle s'y promène;
 elle s'y promène pas tant, — elle s'y peigne et s'y fait belle,
 elle y peigne ses blonds cheveux — avec la queue d'une hirondelle.
 Par ici vint à passer — grand chevalier d'Angleterre;
 Il me dit tout en riant: — Pourquoi chantes-tu pas, belle?

Las versiones marroquíes tienen en general otro comienzo más, en *á-a*, antes de éste, y a veces sin él (castillo, ventanas, y el verso interpolado del gavilán —después del sol y el aire— que hace pensar

en las heridas de don Beltrán: véase nuestro comentario al romance del *Sueño de doña Alda*).

En general, no difieren mucho una de otra las versiones que conozco. Tienen todas el mismo encadenamiento de motivos, algo arbitrarios, hay que confesarlo (bordado, pregunta abrupta sobre el canto, contestación negativa con su motivo). Nada nos impide suponer, si deseamos más lógica, que la bordadora estaba visiblemente triste y que el caballero enamorado, con su pregunta, quería provocar confidencias; la poesía popular siempre permite esa clase de interpretaciones. Pero el hecho es que aquí tenemos una combinación de dos motivos independientes, ambos muy difundidos: mujer bordando y exhortación a cantar, que se enlazan para llegar a otro no menos común: explicación de una tristeza, culminando esa serie-preludio en el motivo más brillante, pero conocido también, del proyecto guerrero de una mujer. Hazañas femeninas de esa clase se encuentran, como he notado, en varias baladas europeas (*loc. cit.*, págs. 263 y 264); la originalidad del romance es que no cuenta un hecho, sino una intención, un sueño nacido del deseo, que desconoce la distinción de lo real y lo imaginario: el monólogo de la dama nos lleva muy lejos de nuestro punto de partida, y hace olvidar por completo al pobre caballero que lo provocó. En su conjunto, este romance es un buen ejemplo de lo que puede hacer la poesía popular juntando y combinando materiales diversos (aquí temas y situaciones) preexistentes en el caudal tradicional.

La contaminación de nuestro romance con el de la *Vuelta del marido* no tiene por qué extrañarnos: era natural que a los transmisores del romance se les ocurriera que el caballero interlocutor de la dama cuyo marido está en la guerra fuera el mismo marido, como tantas veces ocurre. En el romance catalán del cual se habló más arriba, la contaminación sólo consiste en un comienzo común. En cambio, ciertas versiones portuguesas de la *Vuelta* llevan motivos ya más propios de nuestro romance:

- ¿Porque não cantas, Helena, — à sombra de mançanela?
 —¿Como cantarei eu triste, — como cantarei malvela,
 se meu pai já era morto, — meu marido anda na guerra?

(Martins, t. I, pág. 212; versiones parecidas en Leite de Vasconcellos, t. I, pág. 391 y sigs.). El interlocutor es el marido, que después se hace reconocer. Supongo que la versión de Martins es la portuguesa a la que alude Menéndez Pidal (*Rom. hisp.*, t. II, pági-

na 218, n. 1, y pág. 338): no conozco ninguna versión portuguesa no contaminada de *¿Por qué no cantáis?* Theophilo Braga recogió, sin embargo, en sus *Cantos populares do archipelago açoriano*, un romance de Santa Catalina (?) muy parecido al nuestro, pero asonantado en *á*, con sólo dos versos en el final (amenaza de guerra de la mujer) con el asonante *é-a* (pág. 367); otra versión, que sigue más fielmente nuestro romance, en su *Romanceiro geral*, t. II, página 555).¹

El hemistiquio final de la versión recordada por Brantôme: “¡Jesús, qué mujer guerrera!” no aparece en ninguna versión, antigua ni moderna; la del manuscrito de Winchester concluye: “¡Viva, viva tal guerrera!” como las judías; no es probable, pues, que los judíos hayan tenido que eliminar del romance esa invocación a Jesús; pueden no haberla conocido, o haber preferido otra variante, también usada, que no chocaba sus creencias. Es notable, en nuestra versión oranesa, la especie de firma trovadoresca que cierra el romance (versos 18-19), revelando bruscamente el carácter de pura fantasía del relato anterior y trasladando todo el significado del romance hacia la glorificación del amor. La tiene también la versión de Alcazarquivir publicada por Martínez Ruiz. Por supuesto, no es propia de este romance en particular. Mis informantes de Buenos Aires, que no la quieren aquí, la usan en el *Cautivo del Renegado* y en *Requiebros*.

En cuanto a las relaciones posibles del romance con alguna situación histórica, no se puede afirmar nada seguro. Morel-Fatio piensa que alude a las guerras de Felipe II contra Inglaterra; pero esas guerras son posteriores al viaje de Brantôme a España (1564). Brantôme, que dice haber escuchado el romance en España misma, podría equivocarse y haberlo oído más tarde en Italia o Francia de boca de algún español. Pero la coexistencia de versiones marroquíes y orientales es una nueva presunción de antigüedad que hace bastante dudosa esa suposición de Morel-Fatio. Se puede pensar, en cambio, en un origen francés del romance: la enemistad con

¹ La marcha del diálogo es la misma en todas las versiones no contaminadas que conozco; sólo hay que señalar, en la especie de glosa de Juan de Chan, que la dama interrumpe una canción que estaba cantando en el momento en que llega el caballero; de ahí la pregunta: “¿Por qué no cantáis?” Ese motivo del Canto interrumpido, muy difundido también, no es el de nuestro romance; hay que notar que esa fantasía se produce en los versos del glosador, no en los de estilo tradicional que van entremezclados con ellos.

Inglaterra existe en Francia desde la Edad Media. Menéndez Pidal, sin embargo, piensa (*Rom. hisp.*, t. II, pág. 338) en algún incidente de las guerras de Enrique II y Juan I contra los ingleses entre 1371 y 1388. El parentesco estrecho que señalé entre el romance y una canción francesa me inclinaba, en mi estudio de 1954, en favor del origen francés. Henderson y Trend, en su citado artículo, han adoptado, al contrario, y reforzado con argumentos históricos, la sugestión de Menéndez Pidal.

PREGONADAS SON LAS GUERRAS

(LA DONCELLA GUERRERA)

- Pregonadas son las guerras, las guerras del rey León;
todo el que a ellas no sale su casa estará en prisión.
—¿Qué haré de mí, mesquino, hombre cano y pecador?
No puedo subir a mula ni cabalgar en mohó.
5 ¡Reventada seáis, Alda, por meatad del corazón!
Siete hijas me parites, y entre ellas ningún varón.
Todas las siete callaron, ninguna que respondió,
si no era la chiquita que en el buen día nació:
—No maldigáis a mi madre porque no parió varón;
10 deisme licencia, mi padre, hablaría yo con vos.
—Licencia tienes, mi hija, habla lo que quieras tú.
—Deisme armas y caballos, vestimenta de varón;
vos libraría, mi padre, de guerras del rey León.
—Tus cabellitos, la niña, de hembra y no de varón.
15 —Con el sombrero, mi padre, me los taparía yo.
—Tus pechezitos, mi niña, de hembra y no de varón.
—Con el juón, el mi padre, me los taparía yo.
—Tus manitas, tú mi niña, de hembra y no de varón.
—Con los guantes, el mi padre, me las taparía yo.
20 Cabalgada va la niña, cabalgada va en mohó;
a la entrada de la guerra toda la gente pasmó;
a las primeras batallas a los cincuenta mató;
a las segundas batallas el sombrero se la cayó.
Todos dicen a una boca: —Hembra es, que no es varón.
25 Y el hijo del rey dizía: —Éssa es la que quiero yo.
Otro día en la mañana, las grandes bodas se armó.

(Orán)

VARIANTES:

- 4 ni cabalgar en mohor.
11 (*falta*)
20 Ya cabalgaba la niña, ya cabalgaba en mohor;
22 (*falta*)
25 —¿De quién es esse varón?

- 25^a —Hijo soy del conde Alarcos, conde Alarcos emperador.
 25^b —Esse conde que usted dize no tiene ningún varón.
 25^c —Sí le tiene, mi señor rey, de las Indias vengo yo.
 25^d La agarraba de la mano, a su casa la llevó.
 26 las ricas bodas armó.

(Bs.As.)

Versos 4, 20: *mohó, mohor*: compárese Ortega, pág. 231, en otro romance: "Para mí merca una mula, — para vos merca un *mogó*", y Larrea en éste (núm. 187): "cabalgar en *mojón*" (creo que *g* y *j* resultan de malas transcripciones de la *h* aspirada). No he podido recoger indicación alguna acerca del sentido exacto de esta palabra, que tal vez (?) se emparenta con *mohino*, 'animal —sobre todo mula— con el hocico negro'. Quizá se pueda relacionar también con el *morón* del romance 136 de la *Primavera*: "Rabia le mate los perros, — y águilas el su halcón, / y del monte hasta casa — a él arrastre el morón"; ese *morón* es probablemente aumentativo de *moro* (= *caballo moro*); cfr. el diminutivo *morcillo*. Sin embargo, Benavides Moro, que en su versión transcribe *mohor*, le da el significado de "caballo de raza fuerte, de combate" y agrega que es "palabra de la España árabe, conservada aún en Marruecos y en Argelia"; no sé de donde saca esa información, pero es cierto que existe en el árabe hablado hoy en Argelia la palabra *mehor*, con el sentido de "potro" (véase Belkassem Ben Sedira, *Dictionnaire français-arabe de la langue parlée en Algérie*, 5^o édition, Alger, 1910, s. v. *poulain*); creo que ese *mehor* árabe nos da la explicación más probable de nuestra palabra.

Catálogo, 121.

Marruecos: *O*, pág. 210; *BM*, pág. 100; *Al(CR)*; *LP*, LXXXIX (185, 186 y 187) y CXXXI (255); *MR*, XCII.

Oriente: *D*, 26 (= *Ant.*, t. X, pág. 334); *GC*, pág. 370; *K*, pág. 285; *DP*, 5; *McC*, pág. 226; *U(Ym)*, pág. 76); *A*, 40; *E(Tr)*, pág. 144) y *E(Se)*, pág. 126): 2 versos.

No existe versión antigua impresa de este romance, que sólo la tradición oral ha conservado. Se sabe únicamente que era conocido en el siglo XVI: está citado en la comedia *Aulegraphia* de Jorge Ferreira de Vasconcellos (véase *Antología*, t. X, pág. 121). Las versiones modernas publicadas (peninsulares de España y Portugal, judías de Marruecos y Oriente) son numerosísimas. Las peninsulares, en general (así la asturiana de Juan Menéndez Pidal, reproducida en *Ant.*, t. X, pág. 119; la catalana de Milá, 245; las castellanas de Narciso Alonso Cortés, en sus *Romances tradicionales*, págs. 228-230, etc.), después de llegar la doncella disfrazada a la guerra, se desarrollan del modo siguiente: el hijo del rey adivina que es mujer y se enamora de ella; aconsejado por su madre, en vano la somete, para averiguar su sexo, a una serie de pruebas; de todas se libra ella, hábilmente; en muchas versiones, cuando no ve forma de seguir disimulando la verdad, acaba por huir a casa de sus padres, adonde él la va a buscar. La preciosa versión

sintética de la *Flor nueva* se compuso sobre ese tipo. Aunque en ciertas versiones el episodio de las pruebas y del regreso de la joven tiene un asonante distinto del resto del romance (así en la *Flor nueva*, donde está asonantado en *á*), cabe pensar que ese episodio es primitivo, pues no faltan versiones regularmente asonantadas, y las pruebas figuran en varias formas europeas de la balada, especialmente en Italia (véase *Ant.*, t. X, pág. 122, y *Flor nueva*, página 217).

Las versiones de Marruecos, en cambio, exceptuando el número 255 de Larrea, que es, con toda evidencia, una versión peninsular moderna importada a Marruecos, pasan directamente de las batallas al incidente revelador del sexo de la heroína y a las bodas con el hijo del rey. Nuestra versión bonaerense intercala entre la revelación y las bodas unos versos en que se discute la identidad de la heroína; su verdadero lugar, sin duda alguna, está más arriba, es decir a la entrada de la guerra, después de "pasmarse" toda la gente; allí están esos mismos versos en la versión de Alvar: la atrevida doncella engaña a la gente con sus invenciones, y las imaginarias Indias de donde viene, lo cual da más gracia a su personaje; luego pelea y vence, y sólo al caérsele el sombrero, se descubre la verdad y se declara el hijo del rey (claro está que el nombre del Conde Alarcos, en boca de la heroína, es de pura fantasía; el supuesto padre no tiene nada que ver con el héroe del famoso romance que lleva su nombre). En las versiones orientales se observa cómo se pudo pasar de la narración completa (con las pruebas y la huida de la heroína) a la corta que se conoce en Marruecos. Esas versiones tienen el incidente del sombrero caído (o desplazado) en el ardor del combate como las marroquíes; ese incidente, según dice Menéndez Pidal en su comentario del *Catálogo*, no lo tienen las versiones peninsulares en las cuales el hijo del rey se enamora de la niña por la hermosura de sus ojos o por alguna belleza suya, no tan evidentemente reveladora de su sexo como el cabello. En las versiones orientales el hijo del rey, al ver la cabeza descubierta del supuesto guerrero, puede estar seguro de que es mujer; sin embargo, esas versiones siguen, en general, con la consulta a la madre y las pruebas, quedando poco claro si sirven para cerciorarse del sexo de la heroína o para obligarla a confesarlo. Sin embargo, en la versión de Attias, la vista de la cabellera femenina pareció tan convincente como para no tener que continuar la historia; el hijo del rey se desmaya de sorpresa y amor como en las

demás versiones de Oriente, pero ya no hay visita a la madre, pruebas ni huida de la niña:

Guerreando, guerreando, — el tarpuš ya le cayó;
dicen d'unos a los otros: —Mujer es, que hombre no; ¹
el hijo del rey que la vido, — ya cayó y se desmayó.
Ni con aguas, ni con huesmos, — él no se areturnó,
sólo con tres palabricas — qu'ella al oído le habló.

Este final acortado se completó aquí mediante dos versos que también se hallan en otras partes; por ejemplo, en la versión Wiener del *Caballero burlado* (núm. VII):

—Mi sonrio, kavayeru, — di tu negra boveria [...]
tenyendu la niña en las manus — le katatis kurtezia!
Estu ke sintyó el kavayeru, — desmayadu kedaria;
ni si retorna con agwa — ni menus con melizinas,
sinon en tres palavrikas — ke la niña le diria;

también en una versión Milá (*Romancerillo*, núm. 204 bis) de la *Muerte ocultada*:

Quant doña Ana ha visto eso, — cau en terra esmortuida;
no la pueden retornarla — vino blanco y malvasía,
si no son tres parauletas — que sa sogra li decía.

Las versiones marroquíes han llegado al mismo resultado con un giro estilístico muy usado en poesía oral: completando el “todos dicen” con un “el personaje principal (aquí el hijo del rey) decía”, etc. La diferencia entre Oriente y Marruecos en la elaboración del final corto hace pensar que se trata de procesos paralelos, pero independientes uno de otro, que parecen ser consecuencia lógica de la variante del sombrero caído (sea o no esa variante exclusivamente judía).

Señalemos, para terminar, además de las afinidades ya indicadas por los críticos entre este romance y varias baladas europeas, otra, más extraña, con un poema chino antiguo: hizo la comparación G. Margouliès en un artículo de la *Revue de Littérature comparée*, año 1928, págs. 304-309 (la niña china, como la española, se disfrazaba de guerrero para reemplazar al padre, que no tiene hijos

¹ Invierto el orden de estos dos versos con lo cual queda el texto mucho más claro.

varones, y después cambia sus vestidos y revela que es mujer); el autor no sabe cómo explicar tal parecido, pero las tradiciones orales siempre han viajado más de lo que se cree generalmente, de un cabo del mundo al otro; la hipótesis de una remota fuente común no supone menos viajes de la tradición, a no ser que dicha fuente se remonte al tiempo en que chinos y españoles formaban un mismo pueblo.

EL BUEN CIDI

(LA BUENA HIJA)

- Estaba el buen Cidi sentado en su sala reale;
libro de oro en la su mano leyendo iba las oraciones.
—¿Qué tenedeis vos, mi padre, u quién os ha hecho male?
Si os han hecho mal los moros, los mandaré yo a matare;
5 si os han hecho mal quistianos, los mandaré a cativare;
si os han hecho mal judíos, los mandaré a desterrare.
—Ni me han hecho mal los moros, ni los mandes a matare;
ni me han hecho mal quistianos, ni los mandes a cativare;
ni me han hecho mal judíos, gente es que mal no hazen.
10 El mayor de mis pesares, hija, es que te veo grande;
ni tengo axuar que darte, ni dinero que endotarte.
—No se os dé nada, mi padre, moça me quiero quedare;
sirveré a mis hermanitos y a vuestras barbas honrare;
sirveré a Dios del cielo que es grande de piadade,
15 marido de las viudas, padre de la huerfandade.
Oído lo había el buen reye desde su alto altare:
—¡Ay, válgame Dios del cielo! ¡ay, qué bonito hablare!
¿si ángel era de los cielos, u es serena del mare?
—Ni es ángel de los cielos, ni es serena del mare;
20 es la hija del buen Cidi afalagando a su padre.
—Idos, mis caballeros, y dailda lo que demandare,
is y dailda cien marcos de oro y otros tantos de axuare.
Otro día en la mañana grandes bodas la hazen.

(Orán)

VARIANTES:

- 1 Passeábase el buen Cidi por la su sala garrida;
2 las oraciones leía.
2^a Lágrimas de los sus ojos por las sus fazes corrían.
2^b Mirándole está su hija desde su sala garrida.
7 No me ha hecho mal ninguno, nadie que me ha hecho male.
8-9 (faltan)
10 El mayor de mis cuidados,
12 ni nada se os quiera dare;

- 14 aguardaré a Dios del cielo. que es padre de piadade.
 16 desde su sala ande jaze.
 16^a Los dados tiene en la mano, al suelo los arronjare:
 20 que a su padre consolare.
 21 (*falta*)
 22 Le mandó cien marcos de oro, y otros tantos de axuare,
 22^a y a su hijo el mayor con ella le apalabrare.
 23 (*falta*)

(Bs.As.)

Catálogo, 119.Marruecos: *P*, pág. 54 (reproducida en *Gil*, LIX); *LP*, LXXXVI (179, 180 y 181); *Al*(TD), pág. 766); *Ar*, IV; *MR*, XC.

El romance de la *Buena Hija*, del cual existe una versión antigua con algunas variantes (véase *Primavera*, 117), es bastante difundido entre los judíos de Marruecos. No se ha recogido de él, que yo sepa, ninguna versión oriental. Menéndez Pidal, en su *Catálogo*, sólo menciona Tánger como lugar de procedencia, y de su versión tangerina proceden los versos que cita. Sin embargo, Rodolfo Gil reproduce, bajo su número LIX, una versión muy completa, titulándola, con cierta ligereza, *El romance del Cid* (el nombre del Cid es evidentemente adventicio aquí como en otros lugares del romancero judeo-español); agrega que es “popular en los Balcanes”, sin más indicación de origen. Basta ver esa versión para convenirse de que es una versión marroquí, casi literalmente idéntica, tanto por la lengua como por el contenido, a las demás versiones de Marruecos. La colección de Gil, en principio, está consagrada al Oriente; por eso reproduce los extractos del *Catálogo* suprimiendo casi siempre, de la lista de lugares de origen dada por Menéndez Pidal, la indicación “Tánger” cuando allí figura, y no deja subsistir sino los nombres orientales, procedimiento muy imprudente cuando las citas de Menéndez Pidal, según se puede juzgar por la comparación con otras versiones marroquíes, proceden evidentemente de la versión tangerina. Véanse, por ejemplo, sus números XIX (*Os labraré yo un pendón*), XXXV (*La linda Melisenda*), etcétera. En general, no reproduce los romances para los cuales el *Catálogo* no menciona lugar de procedencia oriental. Pero en este caso utilizó otra fuente: el libro de Pulido, del cual solía tomar las versiones de romances orientales que figuran en él; lo malo es que la de la Buena Hija procede de Marruecos y está incluida en una carta de José Benoliel reproducida como tal por Pulido, de modo que no había forma de equivocarse sobre su procedencia. Gil, sin embargo, la bautizó balcánica (balcánica en general, pues no

se atrevió a inventar un lugar preciso), y no vaciló en pretenderla muy popular en esa región, cuando no se conoce hasta hoy ni una versión de la *Buena Hija* que de allí proceda.

En cuanto a la tradición peninsular, parece haber olvidado casi por completo este romance; sin embargo, María Goyri (*Romances*, etc., edición en volumen, núm. 61) indica Zamora al lado de Tánger como lugar donde se ha recogido la *Buena Hija*, y da una cita de ocho versos que, salvo uno o dos versos, no parece tangerina. Esa cita, probablemente zamorana, tiene un principio distinto del antiguo y del marroquí; empieza así:

De Santiago viene el Conde, — de su mujer enterrar;
su hija trae en el caballo, — no cesaba de llorar.
—¿Por qué llora Vd., mi padre, — etc.

Está, pues, explícitamente mencionada aquí la viudez del conde, sobreentendida en las demás versiones. Bien podría ser éste el más auténtico y mejor comienzo. En cambio, el marroquí y el antiguo, muy parecidos uno a otro, describen *ex abrupto* la aflicción del conde en su casa. Pero es notable que en todas las versiones marroquíes ese comienzo (de dos o cuatro versos) tiene asonante distinto del resto (en vez del *á* propio de este romance, a veces *í-a*, a veces asonante incierto: nuestras dos versiones son buenas muestras de los dos casos, que se repiten en las demás). Es posible que esa alteración del texto resulte de haber eliminado un elemento cristiano que figuraba en la versión antigua (que está perfectamente asonantada en *á* desde el principio). Se trata de las

cuentas negras en sus manos — do suele siempre rezar.

Las cuentas quedan sustituidas con un libro de oraciones, más conforme a las costumbres de la piedad judía, pero parece que ese cambio perturbó la versificación del romance, que en este lugar está rehecha con más o menos cuidado.

Mientras en la versión antigua la joven no interviene sino para responder con palabras consoladoras a las quejas de su padre, las versiones judías, como la zamorana, la hacen hablar primero:

—¿Qué tenedeis vos, mi padre, — etc.

La serie de preguntas que luego se asocia a ésta, sobre moros, cristianos y judíos, con el castigo apropiado a cada una de las tres

comunidades (versos 4-6), conviene muy poco a una débil doncella. Esa serie, con la correspondiente y simétrica respuesta (versos 7-9), existe en otras partes (véase nuestro comentario del romance de *Julianesa*) y ha sido trasladada aquí muy intempestivamente. El pasaje se salva por el rasgo final, al cual su origen judío imprime tan viva ironía:

ni me han hecho mal judíos, — gente es que mal no hazen.

Se ha dicho tantas veces lo contrario, y con consecuencias tan graves, y tan poco honrosas para la humanidad, que este hemistiquio sonriente parece encerrar, en su sencillez, una inmensidad de significación.

Las palabras del padre sobre el verdadero motivo de su pesar son sustancialmente iguales en todas partes, pero las palabras de consuelo de la hija difieren en la versión impresa y en las judías. En la primera, la joven tranquiliza a su padre elogiando a la buena hija, es decir, a sí misma, en forma muy poco modesta y ni siquiera caritativa:

—Callede, padre, callede, — no debéis tener pesar,
que quien buena hija tiene — rico se debe llamar,
y el que mala la tenía — viva la puede enterrar,
pues amengua su linaje, — que no debiera amenguar.

Todo ese discurso falta en las versiones judías, que hacen empezar la respuesta de la joven por donde acaba en la versión impresa, es decir, por la renuncia al casamiento. Esta renuncia, en el texto antiguo, toma carácter religioso:

Y yo, si no me casare, — en religión puedo entrar.

Asimismo dicen muchas versiones judías (las del *Catálogo* y de Pulido, Larrea, Martínez Ruiz; el verso falta en Alvar):

—No se os dé nada, mi padre, — monja me quiero quedare

(el mismo verso exactamente está en la cita de María Goyri, pero temo que proceda de Tángier, y no de Zamora). En cambio nuestras versiones y la de Arce tienen *moza* en vez de *monja*. Esta variante concuerda mejor con las palabras que siguen en todas las versiones judías y que describen el papel de la buena hija en forma incompa-

tible con la condición de monja ; así en la versión del *Catálogo* (en las demás, igual motivo, más o menos alterado o trastornado):

Criaré a mis hermanitos — como si fuera su madre;
les enseñaré a ser hombres — y a vuestras barbas honrare;

también la versión zamorana dice:

A mis hermanicos todos — yo los tengo de criar
y a usted como viejo anciano — le tengo de regalar.

Por otra parte, muchas de las versiones marroquíes tienen los versos sobre el servicio de Dios, que convienen más a una monja que a una moza soltera (nuestros versos 14-15; el motivo sólo falta en la cita del *Catálogo* y en Pulido):

sirveré a Dios del cielo — que es grande de piadade,
marido de las viudas — padre de la huerfandade

(la versión Alvar incluso dice: “Él es marido de *monjas*”). Esos versos, en varias versiones, coexisten con los que prometen criar a los hermanos y honrar al padre. Parece que la versión Arce trató de resolver la contradicción en favor del estado de moza, pues allí dice la joven:

criaré a mis hermanitos, — y a vuestras barbas honrare;
aguardaré a Dios del cielo, — que es padre de piadades;

la variante sugiere que la niña confía en Dios y espera que por fin le hará encontrar marido, aun sin dote. En resumen, ha habido vacilación y confusión, en esa parte del romance, entre dos tipos de buena hija: la que entra en religión por no “amenguar su linaje”, y la que se queda en casa y, dedicándose a su familia, alivia la pena y la pobreza del padre. Las versiones judías han recogido ecos de las dos soluciones. La laica, por decir así, no parece ser, sin embargo, invención judía, pues se da igual en la cita zamorana. Sería interesante, para aclarar ese punto, tener más versiones de la Península.

La principal originalidad de las versiones judías estriba en el desenlace. La versión impresa del siglo XVI lo ignora y termina con las palabras de consuelo de la hija. En cambio, las judías cuentan cómo el rey oye las palabras de la moza y pone término a sus males. Esos versos son casi idénticos en todas las versiones; difieren sólo en el hecho de que las bodas son a veces con el rey

mismo, a veces con su hijo, a veces con un personaje importante: esa última solución es la más plausible, pues el problema, desde el principio, era dotar a la niña, y se ve, por el verso sobre el ajuar, que el rey interviene para resolverlo y hacer que la buena hija se pueda casar ricamente (en ciertas versiones como la oranesa, ni se dice con quién es el casamiento); pero otros transmisores han preferido imaginar una solución más brillante, que es casar a la buena hija con un personaje real. Es de notar que todo ese desenlace (intervención del rey y bodas) utiliza cantidad de versos o hemistiquios formularios: nuestros versos 16, 17 y 18 están compuestos con elementos que se encuentran, iguales o parecidos, en versiones marroquíes del *Cid* y *Búcar*, la *Infantina*, el *Conde Olinos*. El “bonito hablar” y la niña “afalagando a su padre” son, en esos versos, las únicas variantes que parecen inventadas especialmente para este romance, así como el motivo del ajuar en los versos siguientes; el “íos, mis caballeros” y los cien marcos de oro son muy usados en todo el romancero, y es fórmula muy gastada en la tradición marroquí la del verso 23 sobre las bodas. Además, ese desenlace entero se utiliza, casi textualmente, mediante dos o tres variantes que lo adaptan al tema, en otro romance marroquí, el de la *Lavandera* (*C*, 134; *O*, pág. 229; *Al*, PT 218*b*; una versión inacabada en *LP*, XCIX), emparentado en su principio con el famoso que dice (núm. 1577 de Durán):

Yo me levantara, madre, mañanica de Sant Joan.

En el romance marroquí, la lavandera, en vez de cantar:

¿Dó los mis amores, dó los? — ¿dó los andaré a buscar?

canta sus propias bellezas, agradeciendo a Dios el habérselas dado, para luego quejársele de que, con tanta hermosura, le ha dado un marido viejo y sin fuerzas. El rey oye su cantar:

Oído lo había el buen Reye — desde su rico altar.

— ¡Oy, válgame Dios del cielo, — oy, qué bonito *cantar!*

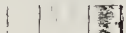
¿si son ángeles del cielo — o sirena de la mar?

— No son ángeles del cielo — ni sirena de la mar;

la *blanca niña* soy, Reye, — *que a mi Dios vine a loar,*
que me dio todo hermoso — y viejo de antigüedad.

Como eso oyera el buen Reye, — la mandara a demandar;
mandó cien arcos (*sic*) de oro — y otras tantas de axuar;
otro día en la mañana, — las ricas bodas se arman (*O*).

He puesto en bastardilla lo que pertenece especialmente a este romance; se ve que es muy poco. Es muy difícil, en tales condiciones, decir si ese desenlace, en la *Buena Hija*, es o no primitivo. Es cierto que un casamiento brillante conviene más a la virtuosa doncella que a una malcasada; pero, dada su composición, ese final puede muy bien ser adventicio en las dos partes. Aquí también hacen falta más versiones peninsulares para decidir el caso; María Goyri completa su cita diciendo: "se casa con ella", pero no da ningún texto de esa última parte. Es improbable que la *Buena Hija* no tuviera algún desenlace feliz, omitido en la versión antigua de acuerdo con el gusto fragmentista que predominaba entonces; pero no es nada seguro que ese final tuviera la forma que tiene en Marruecos.



BUESO Y EL HUERCO

(LA MUERTE OCULTADA)

- Levantóse Bueso lunes de mañana;
tomara sus armas y a la caça iría.
En un prado verde se sentó a almorzare;
vido estar al Huerco, las armas tomare.
5 Hirió Bueso al Huerco en el carcañale;
hirió el Huerco a Bueso en su voluntade.
Ya llevan a Bueso en ca de su madre.
En ca de Alda tañen tañedores;
en ca de Bueso hazían guijdore.
- 10 —Suegra, la mi suegra, mi suegra garrida,
las que paren niño, ¿cuándo van a missa?
—Unas van al mes, otras a cuarenta días;
y tú, la mi nuera, quando te convenía.
—Suegra, la mi suegra, mi suegra garrida,
15 las que paren niño, ¿de qué iban vestidas?
—Unas van de verde, y otras en grana fina,
y tú, la mi nuera, como te convenía.
Vistióse de verde y de grana fina;
todos la dezían la viuda garrida.
- 20 —Suegra, la mi suegra, mi suegra garrida,
¿qué son essas vozes que van por la villa?
—Muerto se le ha, muerto, el bien de su vida.
Como esso oyó Alda muerta quedaría.

(Bs.As.)

Verso 2: rompe la asonancia; variante del *Catálogo*: “fuérase a la caza”.

Catálogo, 75.

Marruecos: *LP*, CXVI (230 y 231); *MR*, LVIII.

Oriente: *A*, 84; *Mo* (El, 2: versión reproducida en *MoUC*, pág. 266).

El tema de este muy sabido romance de la *Muerte ocultada* se encuentra en canciones de varios países de Europa, siendo una de

las más conocidas la bellísima canción francesa del *Roi Renaud*. El estudio que hizo Doncieux en su *Romancero* (pág. 96 y sigs.) de esa canción y de sus hermanas de otros países tiene el mérito de poner a nuestro alcance, en lo que se refiere a ese poema, un panorama de la tradición europea. Resulta de los textos que ha juntado Doncieux en ese estudio que la tradición en su curso fue atraída, por así decir, hacia dos polos distintos: uno es la muerte del héroe por un ser sobrenatural; el otro son los vanos esfuerzos que se hacen para ocultar su muerte a su mujer. En las numerosas versiones escandinavas, el caballero muere en vísperas de su boda por no haber querido bailar con la hija del rey de los elfos: ella lo hiere, y él vuelve a su casa para morir. Ese episodio es la parte esencial de la balada escandinava; la disimulación de la muerte es sólo un incidente final muy breve: la verdad aparece en seguida y la novia muere de dolor. En la versión bretona, el héroe encuentra, mientras está cazando para su mujer recién parida, a una hada que le da a elegir entre casarse con ella y perder la vida; él prefiere la muerte, vuelve a su casa y se muere; su madre disimula a la mujer que se ha muerto, contestando ingeniosamente sus preguntas sobre las cosas extrañas que observa en casa, hasta que van a misa juntas; la dama ve en la iglesia la tumba de su esposo y cae muerta: las dos partes del tema, la sobrenatural y la humana, tienen aquí igual desarrollo. En la canción francesa y en el romance, la proporción se altera en favor de lo humano, pues la causa más común de la muerte del héroe es una herida recibida en la guerra (variante casi sin excepción en Francia), que apenas se menciona en un verso o dos, o una enfermedad que se le declara al héroe yendo de caza; en cambio la segunda parte se desarrolla largamente con la misma estructura y detalles que en la versión bretona, y constituye aquí el cuerpo mismo del romance, al que debe su título de *Muerte ocultada*. A partir de tales datos, es natural imaginar la siguiente evolución: una leyenda mitológica del Norte (venganza de una divinidad femenina enamorada y celosa de un caballero) se transformó, al tradicionalizarse en nuestros países, en drama humano. Esa línea es, más o menos, la que traza Doncieux, pero se equivoca al imaginarla más sencilla y recta de lo que es, —y de lo que son, en general, las líneas de evolución en poesía tradicional. Las versiones del *Roi Renaud* y las de la *Muerte ocultada* no son todas del mismo tipo. Muchas de ellas atestiguan que la muerte mítica del héroe ha figurado, en cierto momento o en cierta etapa de la tradición, en la canción francesa

y en el romance castellano, y dejan entrever una historia bastante compleja de las diversas formas del poema y de su difusión por Europa. En dos versiones francesas, el héroe muere por haber encontrado a la Muerte; una de ellas dice:

En son chemin a rencontré
 La mort qui lui a demandé,
 A rencontré dans son chemin
 La mort qui lui dit pour certain:
 —Aimes-tu mieux mourir cett'nuit
 Que d'être sept ans à languir?
 Aimes-tu mieux mourir à présent
 Que d'être sept ans languissant?

(versión recogida en Retz, Vandea: *Poésies populaires de la France*, mss. de la Bibliothèque Nationale, Fonds français, nouv. acq., 3338-3343, t. III, fol. 118; reproducida en Rolland, *Recueil de Chansons populaires*, t. III, Paris, 1887, pág. 40). La Muerte aquí reemplaza el hada bretona y habla exactamente como ella, salvo que desapareció, por supuesto, la exigencia del matrimonio como alternativa. Ese encuentro con la Muerte, personaje mítico-alegórico más familiar al mundo cristiano que las hadas, figura también en la tradición española, y con más frecuencia que en la francesa.

El asunto se complica en España, donde hay que distinguir varias familias del romance, diferentes no sólo por su contenido, sino también por su tipo métrico. Existe una forma octosilábica, española y portuguesa, en *í-a*, que en general sólo evoca una súbita enfermedad mortal del héroe; así en la versión asturiana de Juan Menéndez Pidal (= *Ant.*, t. X, pág. 110):

A cazar va el rey don Pedro, — a cazar como solía;
 le diera el mal de la muerte — para casa se volvía.

Pero don Ramón Menéndez Pidal (*Rom. hisp.*, t. I, págs. 321-322) conoce versiones que evocan la Muerte misma, personificada, y la representan acompañando al caballero en el regreso a su casa; esa variante es la que utilizó en su versión sintética de la *Flor Nueva* (págs. 229-230):

Allegósele la Muerte — a tenerle compañía.
 Don Pedro vuelve hacia casa, — el alma en penas metida [...]
 —Albricias pedís, mi madre, — malas albricias serían;
 ¡mala caza es la que traigo! — la Muerte en mi compañía.

Existe también en la Península otra forma, hexasilábica, del romance, y dentro de esa forma tipos de versiones bastante distintos: las extremeñas que conozco han olvidado por completo el elemento sobrenatural del comienzo; así la de Zafra que está reproducida en *Ant.*, t. X, pág. 177:

Ya viene don Pedro — de la guerra herido;
viene con el ansia — de ver a su hijo;

entre las catalanas, que llevan indicios de mayor antigüedad, algunas empiezan con una especie de trato que hace el héroe con la Muerte, entregándole su vida a cambio del nacimiento de un hijo (Aguiló y Fuster, *Romancer*, núms. 5 y 6). Sobre todo, son notables las dos versiones de Marruecos (la del *Catálogo* y la nuestra) por la grandeza mítica de su comienzo (lucha del héroe con el Huerco, el Orcus latino, dios de la muerte: la palabra *huerco* se sigue usando entre los judíos de Marruecos —véase Benoliel en *Boletín de la Real Academia*, t. XIV, pág. 154— y los de Oriente para personificar la muerte); ese motivo tuvo que tener amplia difusión antiguamente, pues Menéndez Pidal (*Catálogo*, 75) cita una versión peninsular inédita en la cual don Hueso pelea con un *puerco* (sustituto indudable del primitivo Huerco). Parece, pues, por todo lo que acabamos de apuntar, que las actuales versiones hexasilábicas no representan un sólo momento en la historia del poema, sino varios. Igual cabe pensar, quizá, respecto a las octosilábicas, si se tienen en cuenta las orientales, muy contaminadas y empobrecidas, pero que conservan la lucha con el Huerco y la versificación casi toda en pareados, es decir los rasgos más arcaicos del romance, dentro del metro octosilábico. En conclusión, si bien se puede admitir razonablemente que el comienzo sobrenatural es el más primitivo, sería muy temerario pretender establecer una genealogía exacta de las distintas formas en que el romance nos aparece hoy. Igual se puede decir de sus relaciones con las canciones y baladas extranjeras del mismo tema, aun admitiendo como indudable la influencia de la francesa.

Menéndez Pidal observa que sólo en Marruecos se han conservado hasta el final del romance los pareados,¹ mientras que en las

¹ Más precisamente, pareados que a menudo se repiten con igual sentido y asonante distinto, o sea paralelísticos. Llama la atención el que la versión francesa citada más arriba esté versificada también así, por lo

versiones peninsulares del mismo tipo, se observa una tendencia a uniformar después de algunos versos el asonante en *í-a* (véase la versión extremeña ya citada); pero igual ocurre en la última parte de la nuestra, y se nota algo parecido en la del *Catálogo* a juzgar por la cita allí reproducida. Nótese, por fin, que el romance se canta con un estribillo después de cada dístico; ese estribillo es primero una invocación a Dios: “¡Criador del cielo!”, pero después de morir Bueso, se le sustituye con otro: “¡Alda y no lo sepa! / Si Alda lo sabe, / Alda queda muerta”, palabras que en la versión del *Catálogo*, se atribuyen al héroe moribundo.

Nuestra versión es muy incompleta, si se la compara con la del *Catálogo*; le faltan numerosos versos y detalles, tanto en la muerte de Bueso como en el diálogo de las dos mujeres. En general, las versiones marroquíes, tan notables por la belleza de su comienzo, me parecen inferiores a las peninsulares en la segunda parte (sobre todo en las contestaciones de la suegra), como se averiguará fácilmente comparándolas.

Quedan por comentar las versiones que se incluyeron en las colecciones marroquíes más recientes. No las tuve en cuenta en estas notas por no creerlas realmente marroquíes. Las de Larrea son, según el mismo editor, muy semejantes a otras que recogió en Andalucía la Baja; de hecho, pertenecen a la familia menos arcaizante de las hexasilábicas peninsulares (don Pedro de vuelta de la guerra, herido; su mujer Teresa, etc.). La de Martínez Ruiz es más curiosa, porque mezcla con el texto peninsular recuerdos marroquíes auténticos: el nombre de Huezos, las “caras rompidas”, la suegra “garrida”, y alguna otra expresión o verso. Es esa versión excelente ejemplo de lo que pudo ocurrir en muchos casos, no tan evidentes como éste, al encontrarse en Marruecos la tradición de los judíos y la de los españoles modernos.

menos en su comienzo; después se reduce a pareados simples, forma métrica muy común en la poesía tradicional francesa.

MUJER DEL REY FERNANDO

(MALA SUEGRA CASTIGADA)

Mujer del rey Fernando a la missa iría,
vestida de verde y de grana fina.
A los nueve meses un hijo paría.
Mas el rey su suegro mucho la quería;
5 la reina su suegra ya se celaría.
—Matedeis, Fernando, a la Blanca Niña,
que, si no la matas, yo no seré viva.
—De matarla, madre, yo la mataría;
mas el niño infante, ¿quién le criaría?
10 —Merquedeis, Fernando, espejo cristalino;
cuando el niño llore, yo le daré abrigo.
Merquedeis, Fernando, espejo de cristale;
cuando el niño llore, yo le afalagare.
Ya se iba Fernando a su casa reale,
15 que con los sus ojos los ríos llenare.
Allí encontró a Blanca en el su altare,
el niño en la halda, dándole a mamare.
—¿Qué tienes, Fernando, que os veo llorare?
que, cuando tú entrabas, solías besarme,
20 y ahora, Fernando, te veo llorare.
—¿Qué te diré, Blanca, no hay por qué negarte
que mi madre es mala, quiere que te mate.
—Amoléis, Fernando, en esse puñale,
porque el degollío no os manche el briale.
25 Ya toma Fernando, ya toma el puñale;
por matar a Blanca, fue y mató a su madre.
Esso se le haze a quien mete en male.

(Bs.As.)

Catálogo, 69.

Marruecos: *LP*, XLV (93); *MR*, XXIX (repetido en LIII).

Oriente: *A*, 22; *Mo* (LS, 8).

Este romance es distinto de otro romance de mala suegra, muy difundido en la Península y conocido entre los judíos (*Catálogo*, 70), en el cual la suegra aconseja a su nuera que vaya a dar a luz a casa de sus padres, y luego la calumnia y hace que su hijo la maltrate y mate, descubriéndose por fin la verdad milagrosamente por boca del recién nacido. La forma en que la suegra exige, en el romance que aquí damos, la muerte de la nuera, la resignación con que el hijo accede a su exigencia, y la escena final entre el marido y la mujer hacen pensar más bien, a pesar del final justiciero, en el tema del *Conde Alarcos*.

No se han publicado, que yo sepa, versiones modernas de este romance aparte de las judías. Menéndez Pidal, al citar en su *Catálogo* una versión tangerina, lo consideraba "desconocido". Sin embargo, María Goyri, más tarde, en su catálogo de *Romances*, etc. (edición en volumen, núm. 72), después de citar algunos versos de procedencia marroquí, indicaba, como lugares donde se había recogido el romance, además de Tánger y Oriente, Asturias: deben de existir, pues, una o más versiones peninsulares modernas inéditas. Sobre la antigüedad del romance, no puede haber duda, puesto que entre los citados en la *Ensalada de muchos romances viejos y cantarcillos* (pliego suelto de Praga, véase *Ant.*, t. IX, pág. 258) figura uno designado con este íncipit, que es el de nuestro romance en las versiones orientales:

La mujer de Arnaldos — cuando en misa entró.

En mi versión de Marruecos, el nombre del héroe es Fernando (igual sustitución marroquí de Arnaldos con Fernando en el romance mismo, tan famoso, del *Conde Arnaldos*: véase más adelante); a veces también se le llama Bueso (*Catálogo*, Larrea), o Fernando y Bueso alternativamente en una misma versión (Martínez Ruiz).

En casi todas las versiones, el cambio de actitud del marido se produce al ver la total sumisión de su esposa, que le ruega no mancharse el traje al degollarla. Ese detalle, sublime quizá en la variante sobria de nuestra versión, está interpretado pesadamente en Oriente:

Con reposo, Arnaldo, — con reposo el cuchillo,
que el xiboy es de seda — que no se mancharía.
— ¡O, qué mujer galana! — ¡o, qué mujer luzida,
en la hora de su muerte — al xiboy pensaría.

La versión más completa es la de Attias: la madre justifica su pedido con una calumnia explícita (ha visto a su nuera con el conde Claro y el conde Belo: Claros y Velo o Vélez son, en el romancero, dos famosos seductores de doncellas); la tristeza de Arnaldo y la inquietud de su mujer al ver su cara se desarrollan con más amplitud que en Marruecos; por fin, el marido comunica la acusación a su esposa, quien a su vez contesta que ha visto a su suegra con el "especiano" y el cocinero (variante seguramente adventicia, producto de la indignación de los transmisores); la mujer se despide del niño a quien da de mamar. La versión de Molho, aunque hermana de ésta, es más pobre. De las versiones marroquíes que se publicaron, la más completa es la mía. El romance termina en Marruecos con la muerte de la mala suegra, salvo en el *Catálogo*, que resume así el final de la versión tangerina: "Va a matarla (a la esposa), pero el rey padre lo impide, amenazando de muerte a la reina"; quizá sea ése el final primitivo. En Oriente el marido ruega a su mujer alejarse mientras él recobre su calma (Attias; la versión Molho se detiene antes).

La versificación del romance es docesilábica; el asonante es muy incierto en todas partes, y se notan trozos enteros en pareados, tanto en Marruecos como en Oriente, a veces paralelísticos, lo cual se consigue mediante variantes del todo irracionales como la del espejo en nuestros versos 10 y 12 (igual variante en Larrea).

MAINÉS

- Criaba la reina hija arregalada,
de condes y duques era demandada.
De condes y duques era ella pedida,
ganóla Mainés en las sus heridas.
- 5 —Abrádeisme, madre, puertas del palacio,
que nuera vos traigo y yo mal quebrado.
Abrádeisme, madre, puertas del cillero,
que nuera vos traigo y yo mal herido.
—Si nuera me traes y tú mal herido,
- 10 ella sea muerta y tú sano y vivo.
A la media noche suegra me llamara:
—Acudí, mi suegra, con una luz clara,
que Mainés se muere y yo quedo sana.
Acudí, mi suegra, con una luz fría,
- 15 que Mainés ha muerto y yo quedí viva.
—Mal hayas tú, nuera, y quien te ha parido,
que por una noche suegra me has dezido.
Mal hayas tú, nuera, y quien te ha criado,
que por una noche suegra me has llamado.

(Bs.As.)

Verso 4: *en las sus heridas*, interpretado con el sentido de “gracias a sus heridas”.

Verso 17: *dezido*, ‘dicho’; no es usual.

Catálogo, 76.

Marruecos: LP, LI (107).

De este romance no existen vestigios, que yo sepa, más que en Marruecos. El nombre del protagonista figura en la versión antigua de *Rico Franco*, atribuido no a una persona, sino a un castillo:

Arrimáranse a un castillo — que se llamaba Maynés.

El romance no carece de belleza, de una belleza cruel, tanto en el lamento del héroe como en el diálogo de las dos mujeres que asisten a su muerte. Mantiene el tono fúnebre del principio hasta el fin, en medio de los sarcasmos y maldiciones, el estribillo que se suele cantar después de cada dístico: “¿Adó Mainés y adó Mainés? / Mis dueños, ¿adó Mainés”? No me parecen muy acertados los versos que terminan la cita del *Catálogo* (versión tangerina), y suavizan inoportunamente el final:

Perdonéis, mi suegra, — por lo que yo he dicho;
mañana a estas horas — no estaré contigo.
Perdonéis, mi suegra, — por lo que he hablado;
mañana a estas horas — no estaré a tu lado.

Igual suavización, más insulsa aún, en el final de Larrea, donde la suegra promete a la nuera un hermano de Mainés para reemplazarlo.

Se puede observar la versificación puramente paralelística de este texto (pareados con repetición de la misma idea en dos dísticos seguidos). El comienzo parece estropeado en mi versión; con ayuda de la de Larrea y del *Catálogo*, se puede restituir en esta forma:

Criaba la reina — hija regalada,
de seda y de grana — vestía y calzaba;
criaba la reina — hija tan querida,
que de grana y seda — calzaba y vestía (C).
De condes y duques — era demandada,
la ganó Mainés — a malas lanzadas (LP);
de condes y duques — era ella pedida,
ganóla Mainés — a malas heridas.

El *cillero* del verso 7 de nuestra versión rompe el asonante, y hay que preferirle el *castillo* del *Catálogo*. El par de versos 9-10 tiene que completarse con otro anterior, que se puede suplir fácilmente:

—Si nuera me traes, y tú mal quebrado,
ella sea muerta — y tú vivo y sano;
si nuera me traes — y tú mal herido,
ella sea muerta — y tú sano y vivo.

Nuestro verso 11 ha sido muy probablemente interpolado. La “luz fría” del verso 14, extraña sugestión del asonante, encantará a los lectores modernos, y con mucha razón: le es muy inferior la prosaica lección de Larrea:

Acudí, mi suegra, — la vela encendida.

Deteniéndose donde se detiene nuestra versión, el poema completo constaría de veinticuatro versos de 6 + 6 sílabas, o sea de seis estrofas de pareados paralelos, y sería, a mi juicio, con su sentido trágico de la muerte y de la discordia, uno de los más bellos del patrimonio poético de los judíos españoles.

PASSÉASE BUESO

(REY ENVIDIOSO DE SU SOBRINO)

- Passéase Bueso por toda Sevilla;
espada lleva en mano, ya bien que la guía.
La gente le dize: —¡Qué buena venida!
Su tío le dize: —¿A qué es tu venida?
5 Sobrino, sobrino, hijo de mi hermana,
¿de quién es Sevilla? ¿de quién es Granada?
—Mías son, mi tío, si querís llevarlas.
—¿De quién es la esposa que estaba en Granada?
—Mía es, mi tío, por ella do el alma.
10 —Convídote, Bueso, a almorzar un día.
—Madre tengo en casa, la preguntaría.
Madre, la mi madre, mi madre leale,
mi tío me llama con él a almorzare;
no sé si es por bien, no sé si es por male.
15 —Tu tío es mi hermano, no te hará male.
Ya se va don Bueso con su tío a almorzare;
mesas vido puestas y en ellas no panes,
cuchillos agudos, saleros sin sale:
y allí vido Bueso sus negras señales.
20 —Ya lo sé, mi tío, que queréis matarme.
Con el mi caballo dexéisme hablare.
Caballo, caballo, de silla dorada,
llévale esta carta a mi madre a Granada,
que ya su consejo no me aprestó nada;
25 te quite la silla, te ponga la albarda,
te mande a los charcos beber malas aguas,
te mande a los campos con las bestias malas.
Como esso oyó el caballo, al tío matare.

(Bs.As.)

Verso 19: Var: — su negro mazzale.

Catálogo, 123.

Marruecos: *O*, pág. 211; *Al(CR)*; *LP*, XCII (191 y 192); *MR*, XCIV.
Oriente: *G*, X.

No se han recogido, que yo sepa, versiones de este romance fuera de la tradición judeo-española, marroquí y oriental. En la versión de Oriente, con estar muy estragada y apenas versificada, el cuento es más sencillo y lógico; la invitación al almuerzo y la consulta a la madre abren el relato (con dos versos que parecen tomados del romance de las *Cabezas*, núm. XIV de la misma colección); el diálogo en que el rey (no se dice que sea tío del héroe) manifiesta su envidia se sitúa después, durante la misma comida; el héroe concede sus armas al rey (no se alude aquí a ciudades), pero le dice que nunca le dará su mujer; entonces el rey anuncia que lo va a matar; el joven avisa a su madre con un mensaje atado al pie del caballo; la madre acude, dice al rey que le quiere dar un beso, y con un beso lo mata milagrosamente:

Ella echó sus ojos al Dió — de desespero de coraçon
y con un beso la alma le arrancó.

Las versiones marroquíes ponen el inquietante diálogo con el tío al principio del relato, terminan ese diálogo con la invitación y justifican así la consulta a la madre; una sola, la de Martínez Ruiz está compuesta como la oriental (invitación y consulta, comida, diálogo durante la comida), supongo que por mera coincidencia, pues esa versión, en todo lo demás, es semejante a sus hermanas marroquíes. Esa estructura es más viva, quizá, y más dramática; la que empieza con el diálogo tiene, en su lentitud, algo más siniestro. Todas las versiones de Marruecos, en el momento en que Bueso llega a casa del tío, introducen el hermoso episodio de las “malas señales”, que truecan en certidumbre las dudas del convidado. Muchas (*O*, *Al*, las dos *LP*) hacen figurar entre los malos presagios un encuentro de Bueso con una tía suya que llora a un hermano muerto (o una hermana; esos versos sobre la tía de las “caras rompidas” se parecen a otros de la *Muerte ocultada* marroquí): variante poco plausible, que supongo adventicia. El mensaje a la madre, en Marruecos, se transforma en palabras amargas dirigidas al caballo; de allí nació, según creo, la idea de que el caballo podía entender el lenguaje humano y defender la vida de su dueño matando al rey. Es curiosa la tendencia, que existe tanto en Oriente como en Marruecos, a reforzar con elementos sobrenaturales lo patético de este relato.

La versificación de las versiones marroquíes es muy incierta y vacila entre dos sistemas: pareados o asonante uniforme. En varias se notan casos de paralelismo.

PREÑADA ESTABA LA REINA

(VENGANZA DE UN HIJO)

Preñada estaba la reina, de tres meses que no mase;
hablóla la criatura con la gracia de Dios padre:
—Si Dios me dexa vivir, salir de angosto lugare,
mataría yo al rey y a la reina mi madre,
5 porque durmiéronse a una la noche de Navidade;
quitáronme mis virtudes, cuantas Dios me diera y mase,
que si una me han quitado, muchas más me han vuelto a dare.
Oído lo había el rey desde su sala ande estare:
—¡Ay, reina! si pares hija, cien damas la han de criare;
10 ¡ay reina! si pares hijo, a la leona le mando echare.
Van días y vienen días, la reina parió un infante;
envolvióle en seda y grana, y a la leona le mandó echare.
La leona, como le vido, conoció sangre reale;
quitó leche de sus hijos, y al infante dio a mamare.
15 Hubo de crecer el niño, y hubo de ser barragane,
y hubo de matar al rey y él reinar en su lugare.

Verso 8: *estare*, alteración probable de *estáe*, con *e* paragógica.

Catálogo, 119 bis.

Marruecos: *LP*, LXXXVII (182); *MR*, XXXVII (versión B); *AL* (PT, 122).

Este romance parece desconocido hoy por completo fuera de Marruecos; no conozco de él ninguna versión antigua ni moderna. Menéndez Pidal, comentando en el *Catálogo* una versión tangerina, dice que es de “asunto parecido al de Montesinos” (*Nacimiento*, núm. 25 del *Catálogo*, véase más arriba en esta colección). Creo que se trata, en realidad, de dos romances bien distintos, cuyo parecido se reduce al motivo Crecimiento-Venganza, y que, a raíz de ese elemento común se han contaminado mucho uno a otro: la versión del *Nacimiento de Montesinos* citada en el *Catálogo* termina con el episodio de la leona; en la versión Larrea 35 del mismo romance, Montesinos, en el vientre de su madre, habla y

amenaza con matar al rey y a la reina; la versión B de Martínez Ruiz y la de Alvar son versiones mixtas, que, después del comienzo del romance de Montesinos, tienen el que estudiamos aquí. Sin embargo, el niño que habla milagrosamente antes de nacer, sus quejas y amenazas, el temor del rey, son elementos desconocidos en la leyenda de Montesinos. Además, el niño odia aquí a su padre y a su madre, y no al abuelo que los desterró; verdad es que la cita que da el *Catálogo* de este romance, en el lugar de nuestro verso 4, dice:

mataré yo al rey (mi abuelo), — también a la reina madre,

lo cual difiere mucho de nuestro texto; pero las demás versiones designan sin ambigüedad, como la nuestra, a los padres del niño como objeto de su futura venganza. Presumo que el paréntesis del *Catálogo* significa una corrección o conjetura del recolector, cuyo fin es asimilar este romance de la *Venganza de un hijo* al de Montesinos. El de la *Venganza* en mi versión y en la de Larrea es totalmente independiente del otro: no figuran en él ni la calumnia como causa de la desgracia, ni el destierro, ni el parto en el campo, ni verso alguno propio del *Nacimiento de Montesinos*.

Tal como está este romance, tiene su belleza, sobre todo en el impresionante comienzo. Resultan algo oscuras las quejas del niño, que parecen inspiradas en alguna superstición folklórica referente a Navidad (está muy estropeado el pasaje en las distintas versiones: “noche de la mocedad” en Larrea, “noche de misa real” en Martínez Ruiz, “una noche a oscuridad” en Alvar), superstición según la cual el acercamiento de los padres en esa noche perjudicaría al hijo; ¹ el verso 7 podría ser una mera fórmula de venganza. También el episodio de la leona, y el parricidio heroico, contribuyen a dar al romance ese tono de mitología arcaica que lo distingue tan curiosamente.

El tema del crecimiento de un niño que dará muerte al rey se utiliza, con variantes, en otro romance, del cual sólo conozco la versión de Larrea, CXXXV (259).

¹ Me indica mi amigo y colega Francisco Márquez Villanueva, quien tuvo la gentileza de leer mi manuscrito, que la teología católica ha discutido la legitimidad de la unión sexual entre esposos en determinados momentos del año eclesiástico, y que todavía algunos rituales viejos conservan vestigios de tales prohibiciones. Parece, pues, que nuestro pasaje alude a creencias corrientes.

ADRIANA

(LA MALA HIERBA

O

EL MAL ENCANTO)

Una hija tiene el rey que se llamaba Adriana;
se fue a pasear un día por las campos de Granada,
ande están rosas y flores, clavellinas y alhábacas.
En el medio está una fuente, una fuente de agua clara;
5 siete chorros corren de ella, todos los siete de plata;
tres corrían de agua dulce y cuatro de agua salada;
mujer que de esa agua bebe luego se queda preñada.
De allí bebiera Isabel por la su desdicha mala.
Un día sirviendo al rey la sayita se la arçara:
10 —¿Qué tenedeis, Isabel? Parece que estáis preñada.
—No estoy preñada, mi padre, de mal de amores estoy mala.
Ya mandan por los dutores, dutores de toda España;
todos dizen a una boca: —Isabel está preñada.
—Si no fuerais mis dutores, vos diera de puñaladas.

(Bs.As.)

Catálogo, 108 bis.

Marruecos: *MR*, LXXXIV (A y B).

Oriente: *D*, 10 (= *Ant.*, t. X, pág. 322); *H*, XIX; *A*, 23.

Como ya hemos dicho, este romance del embarazo mágico (por acción de una fuente en las versiones judías, o de una hierba en las peninsulares o americanas que conozco) se halla mezclado en muchas versiones con el de la *Infanta deshonrada* (véase nuestro comentario de ese romance).

No parece probable que el *Mal encanto* sea una pura variante de la *Infanta deshonrada*; puede haber existido un romance del embarazo mágico, hoy muy mal conservado salvo en su principio

y en su final, y contaminado en su parte mediana con aquel otro. Algunas versiones (la de Martínez Ruiz A y la mía) no van más allá de la primera parte, es decir del embarazo mismo y el diagnóstico de los médicos, y tratan de remediar la falta de desenlace con un verso impresionante (amenazas de la infanta a los doctores en mi versión, anuncio consolador en la de Alcazarquivir: “No se t’importe, Isabel, — que serás la bien casada”). El motivo de la reunión de doctores que termina con el diagnóstico aterrador existe en otras partes (especialmente en el romance de la *Muerte del Príncipe don Juan*); pero, si es adventicio aquí, se adapta bien al tema del embarazo inconsciente.

En las versiones que no se detienen en este episodio, el que sigue está tomado de la *Infanta deshonorada*: la recién parida trata de esconder al niño confiándolo a un caballero para que lo haga criar: así pasa en las versiones orientales (sobre todo en Danon y Attias; el episodio en Hemsí está muy alterado; hay que notar, además, que esas versiones están asonantadas en *i-a*, por contagio, supongo, de un comienzo adventicio e inoportuno que parece tomado del *Conde Alarcos*: véase *H* y *A*; falta en *D*). Ese episodio del caballero que se lleva al niño se enlaza muy naturalmente con el drama del parto disimulado que le precede; es muy explicable, pues, la contaminación de un romance con otro. Pero, en la *Infanta deshonorada*, el caballero es el mismo padre del recién nacido; aquí tiene que ser sólo un transeúnte, o un enamorado, o un hermano (o cualquier otra variante) quien preserve la inocencia de la heroína (así sucede en las versiones peninsulares y en las orientales: en Danon, la infanta llama “al conde que ella quería”; en Attias, también al conde, pero “como otras veces solía”, lo cual puede ser un recuerdo mal eliminado de los partos anteriores a que se alude en el romance contaminador; en Hemsí, la hija del rey llama a su padre: variante absurda que falsea e interrumpe la historia).

Las versiones peninsulares del *Mal encanto* que conozco terminan generalmente con el castigo atroz infligido a la heroína por el padre, que la mata y a veces la descuartiza o la cuelga de la ventana. Sorprende que no comenten la injusticia del castigo. Las versiones judías quedan sin inspiración después del pasaje contaminado cuando lo tienen; se paran bruscamente, o cierran el romance con algún final improvisado: el rey corta la cabeza al conde (*A*), delibera con sus consejeros (*D*); ninguna tiene el desenlace de las peninsulares.

Entre las versiones judías necesita mención especial la de Martínez Ruiz B, la única en tener la variante de la hierba (y no de la fuente) mágica; además, observa el mismo editor que esa versión tiene variantes muy parecidas a las asturianas de Juan Menéndez Pidal (*Ant.*, t. X, pág. 105 y sigs.); esas particularidades, juntas con algunos rasgos de vocabulario (“callejón”, “encarnado”, palabras no usadas en el dialecto), me hacen creer que se trata de una versión peninsular introducida hace poco en Marruecos. Le falta el final sangriento de las demás; no sé si se suprimió en Marruecos, o si faltaba ya en el momento en que la versión fue importada.

AL SALIR Í YO A UN REBASQUE

(EL CAUTIVO DEL RENEGADO)

Al salir í yo a un rebasque, ¡y atán caro que a mí costa!
cativáronme los moros entre la paz y la guerra.
Allí sacáronme a vendere a veres de una romera,
que no hubo moro ni mora que por mí una blanca diera,
5 si no fuera un reñegado que a malas puñalás muera;
metió mano en la su borsa, las cien doblas por mí diera.
Allí llevárame a su casa, y echárame la cadena;
de noche a moler asparto, de día a majar chinela,
un frenillo en la mi boca pa que de ello no comiera.
10 Quijo Dios y la fortuna que la ama era buena;
cuando el amo se iba a caça, me quitaba la cadena;
me daba a comer pan blanco de lo que el amo comiera;
me daba a beber del vino, de lo que el amo bebiera.
Allí me echaba en la su halda, me espulgaba la coleta;
15 cada el día me dizía: —Quistiano, vaite a tu tierra;
si el amo te encontrare, le dirás que vas por leña.
—¿Cómo quieres, mi señora, que dexe tu cara buena?
—Más vale tu libertad que amores en tierra ajena.

(Orán)

VARIANTES:

- 1 Por salir a guerrear, ¡y atán caro que a mí cuesta!
5 que a malas lançadas muera;
8 de día a moler asparto, de noche a majar cibera.
17 —¿Cómo quieres que me vaya dexando prenda tan buena?
(o: cara tan bella?)
19 Esso lo canta un galán al pie de una hierba buena,
20 que el que no sabe de amor no sabe de cosa buena.

(Bs.As.)

Verso 1: *í*, interpretado como equivalente de *fui*, aunque esta forma no es usual en el dialecto. *Rebasque*, interpretado sin vacilación por mí informante con la significación de “tumulto”, “alboroto”, “motín”.

Verso 3: *a veres de una romera*: octosílabo ininteligible en esta forma. Menéndez Pidal (*Catálogo*, 51) cita una versión de Tánger que dice: “*a puertas de una romera*”, sin duda a consecuencia de una corrección moderna, bastante mediocre; las versiones de Larrea tienen también variantes sin sentido. La oscuridad se disipa si nos volvemos a las variantes del mismo romance en la *Primavera*, 131: el *Cancionero* de Amberes de 1550 da en efecto “*a Vélez de la Gomera*”, que es evidentemente la forma primitiva de nuestro verso. Este ejemplo muestra que en la poesía tradicional las lecciones más ininteligibles pueden ser las más fieles.

Verso 5: *puñalás*, único ejemplo de pronunciación andaluza adoptada en nuestros romances; el dialecto articula siempre la *d* en los finales *-ado* y *-ada*.

Verso 8: *aspasio*, desconocido en el dialecto; mi informante interpreta *despacio* (durante la noche debe moler con precaución para no turbar el sueño de su amo); por otra parte, el dialecto no usa *despacio* sino *d'a vagar*. *Chinela* tampoco se entiende. El texto correcto es el de las versiones peninsulares y de *Primavera*, 131: “De día majar esparto, de noche moler cibera”. Igual dice el *Catálogo*. Nuestra versión bonaerense es casi correcta, la de Larrea 62 tiene *aspacio* y *cibera*.

Catálogo, 51.

Marruecos: *LP*, XXXII (62, 63 y 64).

Este romance, según Menéndez y Pelayo “el más antiguo que hasta ahora se conoce de cautivos y forzados” (*Tratado de los romances viejos*, en *Ant.*, XII, pág. 500), existe en las colecciones antiguas (véase *Primavera*, 131) y en la tradición peninsular.

Las versiones marroquíes se distinguen ante todo por su desenlace. En la *Primavera* el favor de la dueña permite una evasión efectiva:

Dírame los cien doblones, y enviárame a mi tierra;
y así plugo a Dios del cielo que en salvo me pusiera.

Así sucede en todas las versiones peninsulares. En las de Marruecos surge la idea del amor del cautivo hacia el ama buena que alivia su desdicha. De la historia trivial de una evasión favorecida por una mujer más o menos seducida, el romance se ha transformado en poema del amor imposible, al cual la señora de la cara buena opone, no sin melancolía, un sabio consejo. El romance, interrumpido esta vez según las mejores costumbres del romancero, con un sentido sorprendente de la poesía de lo informulado, nos deja por resolver si el consejo pudo ser obedecido, y si merecía serlo.

Para un examen más detallado de la tradición peninsular, y de las variantes marroquíes mismas, véase en mi *Creación poética en el romancero tradicional* el estudio que dedico al *Cautivo del renegado*.

EL INFANTE FERNANDO

(CONDE ARNALDOS)

- ¡Quién tuviera tal fortuna sobre aguas de la mar,
como el infante Fernando mañanita de San Juan,
que ganó siete castillos a vuelta de una cibdad!
Ganara cibdad de Roma, la flor de la quistiandad;
5 con los contentos del juego salierase a passear.
Oyó cantar a su halcón, a su halcón oyó cantar:
—Si mi halcón no cenó anoche ni hoy le han dado de almorzar,
si Dios me dexa vivir, y a la mañana llegar,
pechuguita de una gansa yo le daré de almorzar.
10 Subierase a su castillo y acostóse en su rosál;
vido venir un navío sobre aguas de la mar:
las velas trae de oro, las cuerdas de oro torçal,
y el mastil del navío era de un fino nogal.
Marineros que le guían diciendo van un cantar:
15 —Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,
de los términos del mundo, de aires malos de la mar,
de la punta de Carnero, del estrecho de Gibraltar,
de navíos de don Carlos, que son fuertes de pasar.
—Por tu vida, el marinero, tú volvas esse cantar.
20 —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, empeçaron a ferrar;
al son de los fuertes fierros, el conde recordado ha.
—¿Quién es ésse u cuál es ésse que a mí quiere hazer mal?
25 Hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portogal.
—Si hijo sois del rey de Francia, y nieto del de Portogal,
siete años hazían, siete, que por ti ando por la mar.
Arço velas el navío y volviéronse a su cibdad.

(Bs.As.)

Verso 10: alterado; en el *Catálogo*: “arrimóse a su rosál”.

Catálogo, 143.

Marruecos: otra versión, no completa, en Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española* (conferencia reproducida en

El romancero, teorías e investigaciones, Madrid, 1928, y en *Los romances en América*, colección Austral, Buenos Aires-México, 1941).

Este romance es muy famoso desde la época romántica, en que gozó de gran aprecio entre poetas y críticos. Se conoce principalmente la versión corta del *Cancionero* de Amberes sin año, cuya génesis aclaró Menéndez Pidal en la conferencia a la que nos acabamos de referir. He aquí un resumen de sus observaciones. Además de esa versión corta (= *Primavera*, 153) existen tres versiones antiguas de tipo parecido: una está en un pliego suelto del siglo XVI, otra en un cancionero manuscrito del British Museum, otra en las ediciones de 1550 y posteriores del *Cancionero* de Amberes (las variantes de esas tres versiones se pueden ver en las notas de *Primavera* 153; la versión de Londres, además, está reproducida, más correctamente, me parece, en la *Antología* de Menéndez y Pelayo, t. XII, pág. 542). La tradición marroquí, además de ser la única que ha conservado hasta hoy este romance del Conde, o más bien del Infante Arnaldos, le ha dejado su forma primitiva y completa, con el rapto del héroe y su reconocimiento final por los mismos marineros raptos, que precisamente lo iban buscando como hijo de su rey. Las versiones del siglo XVI, en cambio, acortan el romance, olvidando todas el rapto y el reconocimiento. La de Londres se detiene en las palabras del canto del marinero (nuestro verso 18) y sigue absurdamente con versos del *Conde Olinos*; el pliego suelto termina, en forma abrupta, en el mismo lugar. Las versiones de Amberes van más allá, deteniéndose una y otra en la respuesta que el marinero hace a Arnaldos:

Yo no digo esta canción — sino a quien conmigo va.

La versión del *Cancionero* sin año, alterando más aún el texto primitivo, no cita las palabras de la canción que canta el marinero, y describe, en cambio, a imitación del *Conde Olinos*, los efectos mágicos de ese canto misterioso. Esa innovación, junto con el acortamiento del poema, transfigura completamente el relato; la contestación del marinero deja de ser una insidiosa invitación que prepara el rapto; ya no se trata de una aventura del mundo real, sino de maravillas y secretos del mar evocados por el canto mágico y que intenta en vano conocer el que no comparte la vida del enigmático cantor. La superioridad poética de la versión incompleta y contaminada de la *Primavera* sobre la versión auténtica de los

judíos marroquíes inspira a Menéndez Pidal interesantísimas observaciones sobre los resultados a veces felices de la alteración y reinvención en los textos poéticos transmitidos tradicionalmente. La versión completa, tal como se conserva entre los judíos de Marruecos, es, a su juicio, la única coherente y lógicamente justificable en todos sus elementos: la ventura que tuvo Arnaldos sobre aguas de la mar (primer verso) es haberse encontrado con su propia gente que le iba buscando; no se explica el verso en la versión acortada y maravillosa, donde hay más bien frustración que ventura, a no ser que la ventura, como lo sugiere Menéndez Pidal, se cifre “en el solo hecho de poder escuchar un instante la incomprensible y fugitiva canción”. De todos modos, no cabe duda de que la versión más irracional surgida en el curso de la tradición, es superior, poéticamente, a la más lógica.

Esas conclusiones, generalmente aceptadas, han sido criticadas en tiempos recientes por Leo Spitzer (*Período previo folklórico del romance del Conde Arnaldos*, en *Hispanic Review*, t. XXIII, 1955, págs. 173-187; estudio reproducido en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, 1962, págs. 85-103). Su principal objeción es que el reconocimiento final, que, según Menéndez Pidal, es el desenlace auténtico y primitivo del romance no aparece muy claro en los textos. El reparo me parece muy fuerte.¹ ¿Cómo es posible que marineros encargados de rescatar a un príncipe de sangre real se dedicaran a raptar, sin razón alguna, a personajes tan respetables como nuestro infante? Además, no parece, por el comienzo del romance, que el héroe estuviera entonces “perdido en la mar”, como reza, en su desenlace, la versión reproducida en *Poesía popular* y como lo exige la lógica, pues Arnaldos tenía que haberse perdido para que lo estuvieran buscando. Al contrario, el comienzo, según las versiones, describe a un señor que va de caza, o de paseo, o que descansa en su jardín, y a quien el intento de raptó sorprende en su tierra, sin que se mencione cautividad o desgracia alguna. Spitzer supone, pues, que el raptor y el libertador son personas distintas. Confirma, según él observa, la dualidad de episodios una variante marroquí (figura en la versión del *Catálogo*, pero Menéndez Pidal no la tiene en cuenta en su estudio); esa variante, en lugar de nuestros versos 23-27 y de otros muy parecidos que se leen en la versión de *Poesía popular*), tiene éstos:

¹ En la primera edición de estos comentarios, yo había aceptado sin reservas el análisis y las conclusiones de Menéndez Pidal.

Con el golpe del martillo — el infante fue a acordar:
 —¿Quién es ése, cuál es ése — que a mí quiere cautivar,
 siendo yo el conde Fernando, — muchacho y para casar?
 Otro día de mañana, — su rescate fue a llegar,
 llegar vio siete navíos, — todos en su busqueda.

Creo que falsea la discusión el empeño, heredado de otra clase de estudios e inoportuno en éstos, en reconstituir un texto primitivo completo; esa quimera es más tenaz de lo que uno cree. Plantear el problema en esa forma es hacer imposible su solución. Lo indudable es que el romance cuenta un rapto por mar, con circunstancias que acompañan al tema en otros poemas: de la serie Canto interrumpido — Ruego de que se repita — Aceptación bajo condición, hay ejemplos catalanes, escandinavos y franceses por lo menos (véase *Revue de littérature comparée*, 1954, págs. 270-274); la misma serie, poniendo como condición el embarco, para llegar a un rapto, se da en una canción francesa, que ya mencionamos en nuestro comentario del *Robo de Elena*; he aquí el pasaje que nos interesa (Bujeaud, *loc. cit.*):

La belle s'est assise — sur le bord de la mer,
 Elle est là qui écoute — le marinier chanter:
 —Chante, marinier, chante, — aprends moi z'à chanter.
 —Entrez, bell', dans ma barque — et je vous l'apprendrai.
 Quand la bell' fut entrée, — au large il a poussé.

El *Conde Arnaldos* es otra canción hecha sobre ese viejo esquema de juglaría popular, maravillosamente apto a revestir formas siempre nuevas mediante un esfuerzo mínimo de creación. ¿Cómo terminaba originariamente la historia? Cabe más bien preguntarse: ¿tuvo jamás terminación fija? No parece razonable, en general, atribuir a poemas tradicionales una estructura primitiva demasiado coherente. Creo muy improbable, por ejemplo, que, como opina Menéndez Pidal, el canto del marinero sirva para despertar el interés del infante con alusiones a peligros del mar que ha experimentado él mismo. El canto es independiente de los supuestos, y muy improbables, sufrimientos del infante. Su texto fue inventado o puesto allí, me parece, por fantasía de uno de los autores o transmisores del romance, como ocurrió en otros casos (por ejemplo, abundan las versiones del *Conde Olinos* en que el canto del conde viene citado, por ejemplo las de Cossío y Maza Solano, 36, de Leite de Vasconcellos, núm. 236 y sigs., etc); para esos casos se inventa o se utiliza lo que se puede: hay versiones portuguesas del *Hijo*

de la condesa - Poder del canto = *Catálogo* 122, que al dar el texto de la canción cantada por el héroe preso, utilizan sencillamente versiones del *Prisionero* (Braga, Azores, págs. 253, 257, — Rodrigues de Azevedo, Madera, pág. 78, etc.). El texto del canto no es necesario: en la canción francesa no se cita nunca, ni se dice que sea maravilloso: aun sin eso los oyentes admiten muy bien que la heroína se interese por él, con todas las consecuencias que sabemos. Pero no por eso las palabras de la canción han de considerarse postizas, como quiere Spitzer que las cree incompatibles con el “Yo no digo esta canción” que viene después: “Yo no digo” vale aquí tanto como “yo no repito, no quiero enseñar”; además es innegable que, de todos modos, el marinero dice su canción y la oye el infante, de modo que el narrador está perfectamente autorizado a darnos su texto sin contradicción alguna, y lo pudo hacer apenas nació el poema, como pudo agregar muy pronto el adorno del canto mágico.

Para volver al problema del desenlace de *Arnaldos*, lo único que sabemos con seguridad es que aparece muy incierto en las versiones largas que tenemos; todas tienen, después del rapto, la liberación del infante; pero mientras dos de ellas (la mía y la de *Poesía popular*) devuelven la libertad a Arnaldos mediante un reconocimiento, la del *Catálogo* hace intervenir una escuadra rescatadora. Prefiero la segunda solución, por más natural, digamos: pero es muy precipitada, y tan providencial, que parece inventada sólo para que el cuento termine bien. La solución del reconocimiento es peor aún, por las razones que hemos dicho; no faltan versiones de cantidad de romances, apresuradamente concluidas con la invención de un reconocimiento ajeno al tema.¹ Mi impresión es que el rapto de Arnaldos tiene estructura tradicional constante, relacionada con el almacén de temas de la poesía oral, y que en cambio su liberación no tuvo forma fija; al menos, si la hubo, fue olvidada, y la tradición, con tal de llegar a un final feliz, inventa

¹ El único argumento en favor del Rapto-Reconocimiento en *Arnaldos* es que justifica la “ventura ”anunciada en el primer verso; pero la pudo justificar igual cualquier otro desenlace feliz, hoy perdido. Además, ese exordio es formulario; tenemos uno parecido en *Gerineldo* (véase más arriba), donde se nos dice que el héroe “ganó lo perdido”, sin que luego lo justifique el texto; y no se olvide que la versión de Londres del *Conde Arnaldos* mismo dice: “¡Quién tuviese atal ventura — con sus amores folgare, / como el ynfante Arnaldos — la mañana de San Juane”: ahora bien, esos amores del infante no aparecen en ninguna parte.

lo que puede para rematar la acción. Dicho eso, queda intacto en lo esencial el valor del estudio de Menéndez Pidal sobre la relación de la versión larga y realista con la corta y fantástica, o, en otras palabras, sobre la elaboración que transformó un poema novelesco en poesía pura.

No son ésas las conclusiones de Spitzer. Partiendo de la inverosimilitud obvia del reconocimiento final, él supone que los siete años que el héroe evoca en un verso de la versión de *Poesía popular* (colocado entre nuestros 25 y 26):

siete años había, siete — que fui perdido en la mar

transcurren durante un sueño mágico del infante, que precisamente se sitúa entre el momento en que unos marineros le ponen los hierros y el de su liberación por intervención de otros. No seguiremos al crítico en esa hipótesis arbitraria, ni en la relación que establece entre los personajes del romance y varios seres míticos o legendarios de la Edad Media (espíritus elementales, demonios marinos, Hueste salvaje de Woden-Harleking), ni en las afinidades que cree descubrir entre *Arnaldos* y una cantidad confusa de baladas europeas. Extraña ver la importancia que da, en sus genealogías de temas, al nombre de Arnaldos, sobre todo si se piensa en la facilidad con que, en el romancero tradicional, se toman y dejan los nombres de personajes de una versión a otra (así Bueso, Tarquino, Vergico, etc., etc...; nuestro Arnaldos es Fernando en dos de las versiones de Marruecos; y figura, ya antiguamente, otro Arnaldos en la *Mala suegra castigada*, véase más arriba). Lo malo es que, aun admitiendo que los nombres importen tanto, las conclusiones que se sacan del de Arnaldos en el citado estudio difícilmente parecerán convincentes, ni siquiera claras.

Ignoro de dónde proceden nuestros versos 3-9: ganancias del héroe y cebadura del halcón. El primer motivo lo puede haber traído el “¿quién tuviera tal ventura?”, mecánicamente aplicado a la suerte en el juego; la conquista de Roma con siete castillos se encuentra también en una versión tangerina del *Conde Dirlos* (véase Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, t. I, págs. 278-279). Lo del halcón puede ser el desarrollo de un verso que se halla en el pliego suelto antiguo:

andando a buscar la caza — para su halcón cebar;

no sé si esos versos de mi versión figuran en las marroquíes de Menéndez Pidal, pues ni una ni otra está citada enteramente.

EL POLO

- Pensativo estaba el Polo, malo y de melancolía;
pensando está y comiendo en su gala y valentía,
que lo que gana en un año, todo se le va en un día,
en gallinas y capones y comidas que hacía.
- 5 Fuérase a la mar salada por dar descanso a su vida;
sentóse en un prado verde por ver quién iba y venía.
Vio venir un pajezito, que de en ca del rey venía,
arco de oro en la su mano que a las cuatro partes guía.
—¡Ay! mi paje, mi buen paje, assí Dios dexé a tu amiga,
- 10 que, si la tienes en Francia, Dios te la traiga a Sevilla,
y si la tienes preñada, Dios te la traiga parida,
y si no la tienes, paje, Dios te la procuraría,
que me has de dar esse arco que a las cuatro partes guía.
—Por tus palabras, el Polo, darte el arco y más la vida.
- 15 Tomó el Polo el arco en mano y mató al paje que veía.
(Bs.As.)

Verso 14: *darte el arco*, léase: *darte he el arco*.

Catálogo, 128.

Marruecos: *Al*(CR); *LP*, LXXVI (159 y 160); *MR*, XCVI.

Este romance del *Polo* no parece conocido fuera de Marruecos. Su comienzo no varía de una versión marroquí a otra, pero lo demás es bastante incierto. La versión tangerina citada en el *Catálogo*, después de contar como las demás la desesperanza del “Polo”, sigue en forma muy distinta, introduciendo “tres tortolitas” en vez del paje, y continuando con un diálogo amoroso, donde una niña se queja de no poder servir al héroe por impedírselo “siete guardias”: por eso el romance lleva en el *Catálogo* el título de *Las siete guardas*. Deben de existir versiones peninsulares de *Las siete guardas*; sólo conozco una versión de las islas Azores que Braga publicó en su *Romanceiro geral*, t. I, pág. 88; en esa versión,

en la cual su editor piensa reconocer un episodio de los *Nibelungen* (!), *ibid.*, t. III, pág. 362, las guardias son sólo cinco.¹ Como allí no se habla del Polo ni de sus desgracias, supongo que el *Polo* y las *Siete guardas* son dos romances distintos, contaminados uno con otro en la versión del *Catálogo*. Sobre el *Polo*, véanse también, más adelante, las *Exploraciones*.

¹ Después de terminar este comentario tuve conocimiento de las páginas que Diego Catalán dedica a este romance de la *Guarda cuidadosa* en las *Actas del II Coloquio internacional de Estudos luso-brasileiros* (Lisboa, 1957), t. I, 1959 (*A caça de romances raros en la tradición portuguesa*, pág. 445 y sigs.); allí trae una excelente versión oral española de ese siempre incompleto romance.

EN CA DEL BUEN REY

(EL CABALLO PERDIDO)

En ca del buen reye se perdió un caballo;
dezían que el conde lo había robado.
Ya ataban al conde al pie de la torre,
cadena al pescueço, su cuerpo en prisiones.
5 Miróle la reina desde el corredore;
el conde con vergüença tapó sus prisiones.
—No las tapís, conde, no las tapís, none,
que para los hombres se díó las prisiones,
para las mujeres los fuertes dolores,
10 para las al'asbas las ricas labores,
para los mancebos los buenos doblones.
Arçara sus ojos ande el sol se pone,
miró al carpintero que la horca haze:
—Maestro, maestro, assí Dios vos guarde,
15 hazelda muy alta y angosto el collare,
por que pierda el conde su hermosa faze,
y no coman los perros de atan linda carne.

(Bs.As.)

Catálogo, 121^{bis}.

Marruecos: *O*, pág. 222; *LP*, XC (188 y 189); *MR*, XCIII.

Este romance, que parece ser de los viejos, no figura, sin embargo, en las antiguas colecciones; sólo se conocen de él versiones marroquíes y catalanas. Entre las marroquíes, la de Ortega parece (si no se debe a un error de imprenta) geminada con el *Sevillano*, al cual sirve de conclusión a pesar de no haber relación ninguna entre los dos asuntos. Las versiones catalanas se encuentran en Milá, *Romancerillo*, núm. 241 (varias versiones); Aguiló y Fuster, *Romancer*, núms. 24 y 25; Joan Amades, *Folklore*, t. II, núm. 2316.

El relato está mejor conservado en Cataluña que en Marruecos. El comienzo (acusación y encarcelamiento) son casi iguales en todas partes. El episodio de la vergüenza del conde preso tiene lugar, en versiones catalanas, durante una visita que le hacen sus nobles compañeros, pero a veces ese motivo está ya alterado y desplazado; supongo que el "no las tapéis" se decía con intención amistosa y alentadora, pero no está bien claro en ninguna parte; en Marruecos la reina es quien pronuncia esas palabras, que se prolongan con adiciones mecánicas, muy inoportunas (la versión de Martínez Ruiz trastorna todo el diálogo). La reina también es la que se dirige al carpintero en las versiones marroquíes: no se entiende bien su papel, ni por qué no hace nada para salvar al conde inocente; sólo en la versión del *Catálogo* parece, por el último verso citado, que lo piensa sacar de prisión. En Cataluña las palabras acerca de la horca las dice, más lógicamente, el mismo conde; el carpintero accede a su pedido, y la altura de la horca hace que el rey y la reina lo vean desde su palacio; gritan al verdugo que afloje la soga, pero es demasiado tarde y el conde ya ha muerto; argumento, por supuesto, mucho más plausible que el marroquí.

Nuestro verso 16, evidentemente alterado, parece resultar de una interpretación falsa del anterior, entendido con sentido agresivo; el siguiente restablece la intención primitiva del pasaje.

VI. VARIOS (de probable introducción reciente
en Marruecos)

LA REINA XERIFA MORA

(EL CONDE FLOR

O

HERMANAS REINA Y CAUTIVA)

- La reina xerifa mora, la que mora en Almería,
dize que tiene desseo de una quistiana cativa.
Los moros, como esso oyeran, de repente se partían;
de ellos parten para Francia, de ellos quedan en Almería.
- 5 Y encuentran al conde Flor que a la condessa traía;
pluma de oro en su mano, ido iba a la cortesía;
pidiendo iba a Dios del cielo que le diera hijo u hija,
para heredarle sus bienes, que heredero no tenía.
Ya matan al conde Flor, y a la condessa traían.
- 10 —Tomís, señora, esta esclava, la esclava que vos querfais,
que no es mora ni judía, ni es hecha a la malicia,
sólo condessa y marquesa, señora que gran valía.
La reina estaba preñada, la esclava también ansina.
La reina pariera un niño, la esclava una niña pariera.
- 15 Con lágrimas de sus ojos la cara lavó a la niña.
—Hija mía y de mi alma, (falta)
¡quién te me diera en mi tierra, y en la tierra de Almería!
Te nombrara Blancaflor, nombre de una hermana mía;
la cativaron los moros día de Pascua florida.
- 20 —Tu hermana Blancaflor, ¿en qué la conocerías?
—Baxo de su pecho izquierdo un lunar negro tenía.
Y de allí se conocieron las dos hermanas queridas.
(Orán)

VARIANTES:

- 1 La reina xarifa mora,
4 de ellos para la Almería.
6 plumaje de oro en su mano, iba con gran cortesía;
9 y a la condessa cautiva
9^a se la llevan de presente a la reina de Almería.

- 12^a — Tomís, esclava, las llaves de mi despensa y cocina.
 12^b — Yo las tomaré, señora, por la gran desdicha mía;
 12^c ayer condessa y marquesa y hoy esclava en la cocina.
 13 la cautiva estaba encinta;
 13^a quijo Dios y la fortuna las dos paren en un día.
 14 La esclava pariera un niño, la reina parió una niña.
 14^a Las perras de las parteras, para ganar su platita,
 14^b daban el niño a la reina y a la esclava dan la niña.
 14^c Estando un día la esclava empañando la su niña,
 15 la cara la lavaría.
 16 —Hija mía y de mi alma, hija mía y de mi vida,
 17 yo te aquistianaría.
 19^d Como esso oyera la reina, a la esclava llamaría:
 20 —Qué señas tiene tu hermana?
 22 —Yo soy tu querida hermana. —Y yo tu hermana querida.
 (Bs.As.)

Verso 1: *xerifa, xarifa*, interpretado como adjetivo con el sentido de 'noble' que tiene en árabe.

Verso 6, incomprensible, sobre todo *ido iba*; Ortega: "yendo una gran cortesía": hay que leer probablemente *hendo* (= haciendo) en vez de *yendo*; cfr. Larrea 57: "haciendo gran cortesía". En las demás versiones marroquíes, el conde lleva un libro de oro, en el cual lee oraciones.

Verso 12: *que gran valía*: léase "*de gran valía*". La misma alteración, debida al desuso del sustantivo *valía*, se encuentra en Oriente: "Cayeron condes y duques y gente *que grande valían*" (Galante, XIV, romance de las cabezas de los Infantes de Lara).

Verso 13 (Orán) *ansina*: léase *encinta* como en la versión bonaerense.

Catálogo, 48.

Marruecos *P*, pág. 54 (cita de dos versos); *O*, pág. 225; *GG*, III; *Al(CR)*; *LP*, XXIX (54, 55, 56 y 57); *MR*, L.

Oriente: *D*, 21 (= *Ant.*, t. X, pág. 330); *G*, VII; *K*, pág. 283; *GII*, pág. 24; *A*, 11; *Alg(CS)*, 47).

Tenemos aquí un romance muy frecuente en la tradición peninsular, el romance del *Conde Flor* o *Flores*, llamado también de las *Dos hermanas* o de las *Hermanas reina y cautiva*. No existe, que yo sepa, ninguna versión antigua impresa; la que está reproducida en *Primavera*, 130, es una de las escasas versiones tradicionales admitidas por los autores de la compilación. El romance parece tener su lejano origen, como ya lo ha observado Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. X, pág. 65, en la leyenda medieval de procedencia oriental que constituye el tema del viejo poema francés de *Floire et Blanceflor*, compuesto en el siglo XII. Además del uso de los mismos nombres, aunque desplazados, Flor (o Flores) y Blancaflor, el parentesco del relato es indiscutible. El poeta francés cuenta

cómo un rey pagano lleva cautiva a la hija de un caballero cristiano, asaltado y muerto mientras iba en peregrinación a Santiago de Compostela. La cautiva, viuda y encinta, es ofrecida como esclava a la reina, quien había pedido a su marido que le trajera una doncella cautiva. La reina siente afecto hacia la cristiana, a quien deja practicar su fe, haciéndola vivir a su lado. La reina, encinta ella también, da a luz un hijo, Floire, el mismo día en que a la cautiva le nace una hija, Blanceflor. El resto de la narración francesa, que es en ella lo principal, está dedicado a los amores y a las pruebas de los dos niños, ya crecidos. El romancero olvidó la historia de los amores de Floire y Blanceflor, tema verdadero de la leyenda, y, conservando sólo el prólogo del antiguo relato, concentró todo el interés en la reina y la cautiva, haciendo de ellas dos hermanas que acaban por reconocerse. No puedo decir si la idea de ese desenlace procede de una fuente particular. El parto simultáneo de las dos heroínas se ha conservado, pero ya no es signo de predestinación recíproca de los dos recién nacidos. Sólo se utilizó el parto de la cautiva para introducir las palabras maternas, que son el punto de partida del reconocimiento de las hermanas.

En realidad, el doble nacimiento se hacía inútil desde que los amores futuros de los dos niños quedaban eliminados del relato. Para dar razón de ser a ese episodio tradicional del doble parto, el romancero le agrega un interés nuevo, completándolo con una sustitución de niños realizada por las parteras. Las versiones peninsulares que conozco presentan todas (o recuerdan de algún modo) esa particularidad: la cautiva da a luz un niño y la reina una hija; la atribución inversa resulta de la sustitución fraudulenta. Así también en las versiones judías. Nuestra versión oranesa es la única que no menciona la sustitución de los niños y atribuye desde el principio el niño a la reina y la niña a la cautiva. Pero esa particularidad no es sino resultado de una simplificación tardía del relato español habitual: la ruptura de la asonancia en el verso 14, que contiene la atribución respectiva de los niños, es probablemente un indicio de esa simplificación, torpemente realizada. El episodio de la sustitución de los niños, inventado para que el doble parto cobrara más interés dramático, resulta inútil como éste para el fin principal del relato, que en el romancero es el reconocimiento de las dos hermanas. En una versión generalmente simplificada como la nuestra, ese adorno superfluo volvió a desaparecer, y la lógica de la simplificación hizo que el romance coincidiera con el original francés

olvidado. La misma lógica hubiera exigido que se eliminase hasta el parto de la reina, que no sirve para nada. Pero el doble parto estaba demasiado arraigado en la tradición y se mantuvo.

Se pueden observar, hasta en versiones tan poco numerosas como las que inspiran estas observaciones, las fluctuaciones y dificultades, rara vez vencidas, del tema del doble parto y el cambio de niños. Una de las novedades vinculadas con ese tema consiste en el conflicto o, por lo menos, en el contraste imaginado entre la reina y la cautiva: con el trueque de los niños, que se considera como un perjuicio causado a la cautiva, a quien quitan el varón, se introdujo en el romance la idea de las desdichas de la pobre cristiana, en oposición al tema primitivo de la acogida amable de la reina. De esa acogida algo se ha conservado en casi todas partes: la versión catalana de *Primavera* (procede de las *Observaciones sobre la poesía popular* de Milá), aquella otra, muy parecida, del *Romancerillo* de Milá (núm. 242 = *Ant.*, t. X, pág. 264) y todas las marroquíes conservan la presentación halagadora de la cristiana ofrecida a la reina como cautiva de alto rango. Varias versiones sugieren que fue la reina quien exigió una cautiva de calidad; lo dice muy bien la versión oriental de González Llubera (sacada de un manuscrito del siglo XVIII):

—Moricos, los mis moricos, — los que para Francia ivax,
traigaxme una esclava, — y una esclava cativa;
ni seya de baxa gente, — ni menos de villanía,
sino de duques y condes, — señores de gran valía.

La reina satisfecha dirige generalmente palabras amables a la cristiana, a quien demuestra su confianza, ofreciéndole el gobierno de la casa; esa actitud cortés también se encuentra, con diferencias de detalle, en la versión asturiana de la *Antología*, t. X, pág. 62, y en la montañesa de la página 217:

—Bien venida, la esclava, — la gentil esclava mía,
tengo de hacer contigo — lo que con otra no haría;
tengo de darte las llaves — de todo cuanto tenía...

En las dos versiones catalanas ya mencionadas, la respuesta de la cautiva parece inspirada por la gratitud:

—Yo las tomaré, señora — pues tan gran dicha es la mía.

Pero en otros casos se atribuye a la condesa cautiva una contestación altiva o amarga que prepara el conflicto de las dos mujeres. Así en las versiones marroquíes:

—Yo las tomaré, señora, — por la gran desdicha mía, ayer condessa y marquesa, — y hoy, esclava en la cocina...

También la versión montañesa, ya citada:

—No quiero tus llaves, mora, — tus llaves yo no quería, pues las tuyas son de hierro, — las mías de plata fina...

Las cosas empeoran en la versión asturiana, donde la reina se enoja a su vez:

—Háblame poco, la esclava, — háblame poco, la esclavina, que, si me gurgutas mucho, — tu vida poco sería.

De ese conflicto imaginado entre las dos mujeres nace sin duda alguna la comparación de sus respectivas condiciones en el parto:

La reina parió en el trono, — la esclava en tierra paría,

dicen las dos versiones catalanas; las orientales de Danon, Kalmi, Attias insisten en el contraste de los dos partos; la de Danon lleva tan lejos la idea del conflicto que hasta ignora el reconocimiento de las dos hermanas: la cautiva conmueve el corazón del rey, que la hace subir al trono sacrificando a la reina; en este caso el desarrollo de un elemento adventicio llega a aniquilar el tema principal.

En todas partes la cautiva es víctima de las parteras, que reemplazan a su hijo con la hija de la reina. Aquí el romance tuvo que resolver nuevas dificultades: ¿conocerá la cristiana la sustitución? Y desde entonces ¿cómo tratará a su supuesta hija? Las versiones son bastante opuestas, y a menudo indecisas. En las versiones de Marruecos la condesa parece ignorar el trueque de los recién nacidos y dirige a la niña expresiones de amor lo bastante vivas para que se hayan podido conservar en nuestra versión oranesa, aun haciendo de la cristiana la madre verdadera de la niña. En cambio, en otras versiones clama por su hijo y desaparecen las palabras de ternura a la niña (versión montañesa); a veces el conocimiento de la verdad y el cariño hacia la niña parecen coexistir,

resolviéndose la contradicción en un sentimiento nuevo, producto poético de las dificultades del romance:

—No llores, hija, no llores, — hija mía y no parida.

Así dicen las versiones catalanas. Esa variante tiene que ser antigua, pues se halla, idéntica, en las versiones orientales, la de Attias por ejemplo:

—Nani, nani, la mi hija, — criada, que no parida,
criada de los mis pechos, — de mi tripa no salida.

Por último, las versiones tampoco están de acuerdo en mencionar la restitución del varón a la cautiva después del reconocimiento de las hermanas. Generalmente, cumplido el reconocimiento, no se preocupan más por la atribución de los niños.

Hasta ahora nada parece diferenciar las versiones judías de las peninsulares. La historia de las dos hermanas, la reina y la cautiva, y de su reconocimiento está tratada con las mismas vicisitudes en la tradición judía y en la no judía. Deja de ocurrir así en cuanto abandonamos el aspecto novelesco del romance y examinamos su aspecto cristiano. Una de las fuentes de interés del relato era, evidentemente, el tema de la fe cristiana oprimida en tierra mora. Ese aspecto del drama fue objeto de una elaboración particular en las versiones judías. La situación del conde al comienzo del romance ya la encontramos descristianizada en las versiones judías: mientras las versiones peninsulares hablan, como el viejo poema francés, de una vuelta de romería (así en *Primavera*; otras versiones dan el nombre de los lugares santos visitados: “de San Salvador de Oviedo — y Santiago de Galicia”, dicen las versiones asturianas de la *Antología*), o de hacer oración en una capilla, las versiones judías de Marruecos (las de Oriente que tienen el comienzo ni siquiera hablan del conde, salvo *GII*) se limitan a mencionar una plegaria a Dios. Tal vez se deba atribuir a la refundición de detalles cristianos originales la oscuridad del verso 6 de mis versiones; el pasaje es igualmente oscuro en otras marroquíes; la mejor variante es aquella, muy judía, que dice (*GG*; igual en varias):

libro de oro en la su mano, — sus oraciones leía,
pidiéndole a Dios del cielo, — etc.

Asimismo están modificadas las quejas que dirige la cautiva a la niña; el bautismo generalmente mencionado en versiones peninsulares (así en las catalanas):

que si fuese a las mis tierras, — muy bien te bautizaría,

está evocado en forma absurda en Ortega y se ha suprimido en las demás versiones judías. Pero más que todo se ha modificado el desenlace. La tradición cristiana se complace en imaginar a la reina, después de reconocida su hermana, en rebelión contra su marido: cuando el rey moro, enterado de la identidad de la cautiva, se propone casarla “con lo mejor de Turquía”, la reina insulta abiertamente la sangre mora y las dos hermanas huyen a tierra cristiana con sus hijos (versiones catalanas y montañesa). En una versión asturiana (*Ant.*, t. X, pág. 64, nota) la reina revela a su esposo que nunca ha dejado de ser cristiana:

—Ca en el ruedo de la saya — traigo la Virgen María,
que me ampare y me defienda — contra las vuestras mentiras;

y las dos hermanas, mártires de la fe, mueren rezando a la Virgen:

—Hed piedad de los corderos — que entre fieros lobos fincan,
dad amparo a nuestros hijos — que salgan de morería.

Al paso que el tema final del romance era así interpretado y amplificado por el sentimiento y por la imaginación de los cristianos, en el ambiente judío se le sometía a una elaboración completamente opuesta. Aquí no hay desafío cristiano al Islam: se pasa directamente del reconocimiento al regreso de las hermanas a su país, cuando hay tal regreso. Pero el desenlace más curioso es el de la versión de Galante, que concluye el reconocimiento de las dos hermanas con una acción de gracias a Dios y a sus milagros, por boca del recitador, y termina con una plegaria e instancia que recuerda las expresiones de la liturgia judía en que se pide la liberación mesiánica:

—Gracias muchas al Dío grande — que tantas maravillas haze:
mo las haga agora y siempre, — presto, que non se detadre.

La resonancia religiosa del desenlace persiste aquí, pero se ha pasado de la tonalidad cristiana a la judía.

Queda por resolver un problema bastante delicado: el del origen de las versiones marroquíes de este romance. Me suenan a versiones peninsulares modernas, por su tono y algunos detalles de vocabulario. Por otra parte, el romance existe también en Oriente, aunque con variantes y texto distinto. El caso, pues, es incierto. Habría que revisar, para poder pronunciarse con más seguridad, el conjunto de las versiones peninsulares publicadas y compararlas con las que se han recogido en Marruecos.

ESCUCHÍS, SEÑOR SOLDADO

(LAS SEÑAS DEL MARIDO)

- Escuchís, señor soldado, si de las guerras venéis.
—Sí, señora, de las guerras, de las guerras del inglés.
—Si habéis visto a mi marido por fortuna alguna vez?
—Déme sus señas, señora, que lo pueda conocer.
5 —Mi marido es blanco y rubio y alto como una ciprés;
lleva la media de seda y çapatito de babel,
y en la punta de su espada lleva las armas del rey.
—Esse hombre que usted dize ya es muerto más de un mes,
y en su testamento dize que me case con usted.
10 —No lo quiera Dios del cielo, ni lo quiera yo también.
Siete años he esperado, otros siete esperaré;
si a los catorze no viene, monja yo me quedaré,
monja como Santa Clara, monja como doña Inés;
de las tres hijas que tengo, yo las acomodaré,
15 la una en Santa Clara, la otra en doña Inés,
y la más chiquita de ellas conmigo la dexaré,
que me peine y que me lave, y que me haga que comer.
Caballero que eso oyera se tirara a sus pies.
—Tú eres mi esposa y señora, tú eres mi esposa carnal.
(Orán)

VARIANTES:

- 6 çapatito de holandés,
6^a cabalga caballo blanco que se le ha dado el inglés,
8 muerto es ya ha más de un mes,
17^a y que me haga la cama, conmigo la dormiré.
18 Tres vueltas diera al palacio por poderle conocer,
19 y de allí se conocieron el marido y la mujer.
20 Tócanse mano con mano, subiéronse a su vergel.
(Bs.As.)

Verso 5: *una ciprés*, léase *un aciprés*.

Verso 6: *babel*, palabra oscura; se encuentran *babel* y *babé* en este lugar en otras versiones marroquíes. Mi informante cree que el romance fue

transmitido por un miembro de su familia que estaba en relaciones con Gibraltar, y que por lo tanto *babel* es la forma de calzado llamada en inglés *baby*; señalo esta etimología tal como me la han dado.

Verso 7: *en la punta de su espada*: confusión, quizá (muy difundida hasta en versiones americanas), de dos variantes correctas que se dan también en la tradición: “en el pomo de su espada” y “en la punta de su lanza” (en un lienzo bordado).

Verso 13: *monja*, léase con jota moderna.

Catálogo, 59.

Marruecos: *O*, pág. 212; *LP*, XXXVIII (74, 75, 76 y 77); *A*, 18; *L*, 15; *MR*, LXVIII.

Oriente: *AS* (At, pág. 69).

Este romance de la *Señas del marido*, uno de los más difundidos en toda la tradición hispánica, peninsular, judía y americana, es una de las muchas formas que reviste el tema folklórico universal de la Vuelta del esposo. Ese tema ha dado lugar, en toda Europa, a varias canciones, muy distintas una de otra, cada una con sus episodios y su redacción propia. No se trata, ni mucho menos, de hacer aquí un estudio comparativo de esas formas. Las hispánicas, por sí solas, son muchas, y ya sería un trabajo inmenso estudiar de modo exhaustivo sus diversos aspectos. Se han recogido, además de la forma en *é* que es objeto de este comentario, otras en *é-a* (difundida en la Península), *á-a* (sobre todo en Cataluña), *í* (Portugal, Oriente; a veces forma semejante en *í-o* en España), sin contar las formas contaminadas con otros romances, y las híbridas que abundan. Nos limitaremos a algunas observaciones sobre el romance de las *Señas del marido* en *é*, apuntando sólo lo esencial.

Nos queda de él una versión antigua impresa, que publicó en 1605 Juan de Ribera (= *Primavera*, 156). Se le ha relacionado con un episodio del romance de *Gaiferos* (*Primavera*, 173: “Caballero, si a Francia ides...”) en el cual la mujer del héroe, cautiva de un rey moro, transmite un mensaje para su marido a un transeúnte que no es sino el mismo marido, quien viene a libertarla; ese pasaje, modificado y desarrollado, dio lugar a un romance especial (*Primavera*, 155). También han relacionado nuestro romance con uno de los de Valdovinos (*Primavera*, 168), en el cual Sebilla, mujer de Valdovinos, pide noticias de su marido a un caballero llamado Nuño Vero, quien le contesta que el marido ha muerto y trata en vano de seducirla. La combinación de las dos situaciones: conversación con el marido no identificado, e intento de seducción después de la falsa noticia de la muerte del marido, forma la sus-

tancia de nuestro romance. Pero sería muy arriesgado concluir que el romance de las *Señas* en *é* nació de la fusión de aquellos dos, que son de asonantes distintos del suyo (*á* y *á-o*) y no tienen, ni uno ni otro, el motivo de las *Señas*. Ese motivo, en cambio, figura en una canción francesa del siglo xv, asonantada en *é* (Gaston Paris, *Chansons du XVe siècle*, Paris 1875, núm. CXXVI); he aquí su texto:

—Gentilz gallans de France — qui en la guerre allez,
 Je vous prie qu'il vous plaise — mon amy saluer.
 —Comment le saluroye — quant point ne le cognois?
 —Il est bon a congnoistre: — il est de blanc armé;
 Il porte la croix blanche, — les éperons dorez,
 Et au bout de sa lance — ung fer d'argent doré.
 —Ne plorés plus, la belle, — car il est trespasé:
 Il est mort en Bretagne, — les Bretons l'ont tué.
 J'ai vu faire sa fouce — l'orée d'ung vert pré,
 Et vu chanter sa messe — a quatre cordeliers.

Son evidentes las semejanzas entre esta canción y nuestro romance. Se habrá notado, sin embargo, que en la canción francesa no hay intento de seducción, ni reconocimiento: únicamente la noticia de la muerte y descripción del entierro del marido (motivo que había de prosperar más tarde en la canción de *Malbrough*: y no se olvide que el romance de las *Señas* se llama a veces en España “el Mambrú”: véase la versión tradicional que reproduce Durán en una nota de su núm. 318). Las versiones modernas que conozco de *Gentilz gallans* son más cortas todavía, pues no van más allá de las señas:

—Quand vous pass'rez par Nantes, — saluez mon amant.
 —Comment le saluerai-je, — moi qu'je n'le connais pas?
 —L'est aisé à connaître — parmi ces cavaliers:
 Il porte les bas rouges — et les souliers cirés... ¹

¹ J. Bujeaud, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*, t. I, Niort, 1865, pág. 202; siguen dos versos más, sin interés; en los dos primeros es fácil restituir el asonante (aproximativo): “... — mon amant saluez, / — Comment, etc. — quand point ne le connais”, como en la versión antigua. Otras versiones (Millien, *Littérature orale et traditions du Nivernais, Chants et Chansons*, t. II, Paris, 1908, pág. 29; — Champfleury et Werckerlin, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris, 1860, pág. 56, etc.) transforman el argumento: el que interpela al transeúnte es un hombre, y le ruega saludar a su querida.

No se puede saber, en tales condiciones, si los motivos de la prueba y reconocimiento figuraban en el original francés, o si las agregó el romance, tomándolas del infinito fondo de episodios y variantes relacionados con el tema de la Vuelta. Admitida esa fuente francesa de nuestro romance, no veo que se pueda decir nada más preciso acerca de su génesis.

La versión antigua y las modernas coinciden en sus principales elementos. Observa Menéndez Pidal (*Rom. hisp.*, t. I, págs. 318-320) que, mientras en la antigua y las más de las modernas la mujer habla con un caballero que vuelve de la guerra o de lejanas tierras, en algunas otras su interlocutor, al contrario, se va a guerrear; en el primer caso, la mujer pide noticias; en el segundo, ruega al desconocido que salude a su marido de su parte. No sé si hay que darle mucha importancia a esa variante; la tendría si pensáramos que el que va a la guerra no puede saber nada todavía del marido, ni menos serlo, y que, por consiguiente, esa variante supone una historia con otra continuación, sin pruebas ni reconocimiento. Verdad es que no rige tan rigurosa lógica en poesía oral, y vemos que en la misma canción francesa el soldado que apenas sale para la guerra ya pretende haber asistido al entierro del ausente. Tenemos que suponer, pues, que en el romance como en la canción francesa el que va a la guerra ya estuvo en ella, de modo que, desde el punto de vista de la coherencia del relato, esa variante, en los textos que tenemos, equivale a la otra. Es mucho más plausible, sin embargo, y más conforme al tema de la Vuelta del marido, que el soldado vuelva de la guerra, que la mujer le interroge y que él le dé, contestando su pregunta, noticias falsas para probarla. Si el comienzo de la canción francesa (y de algunas versiones del romance) es más antiguo (yo no lo afirmaré), atestiguaría un momento todavía indeciso en la formación de nuestro poema.

Después del comienzo, las versiones siguen generalmente la misma línea: el caballero pide las señas del marido; la mujer le da detalles sobre su persona, su modo de vestir, sus armas; entonces él le anuncia que su marido ha muerto y se ofrece por esposo; ella lo rechaza, declara que entrará en un convento y explica lo que piensa hacer con sus hijas; entonces el marido se da a conocer. Menéndez Pidal (*Rom. hisp.*, t. II, págs. 352-353) apunta algunas variantes antiguas en versiones americanas, especialmente la supuesta muerte del marido por un genovés en una mesa de

juego; esa variante, que figuraba en la versión antigua, se halla en una de las dos marroquíes citadas en el *Catálogo*:

Jugando iba a los dados — con un rico ginovés;
 todos pierden y él gana, — como hijo de quien es.
 Acabaron de ese juego, — le ha matado el ginovés.

Esa versión marroquí también conserva curiosamente, con asonante cambiado, el principio de la antigua, que rezaba:

—Caballero de lejas tierras, — llegaos acá y paréis,
 hinquedes la lanza en tierra, — vuestro caballo arrendéis,
 preguntaros he por nuevas — si mi esposo conocéis;

dice le versión judía:

—Caballero, caballero, — el del caballo ligero,
 dale suelas al caballo, — finca tu lanza en el suelo;
 preguntar quería yo — por mi lindo amor primero.

Temo —ya diré por qué— que la tradición judeo-española auténtica se reduzca a esta versión con exordio en *é-o*, y a una oriental (de Rodas) que publican, reproducida de un disco de canto, Armistead y Silverman en su esmerada reseña de la colección de Attias, pág. 69: esa versión tiene más de una variante notable, y parece recordar algo del episodio de la riña de juego, al decir la mujer que el marido es “gran jugador para cartas”.

Si examinamos las demás versiones judías, encontramos, en primer lugar, que las dos que se han publicado en las colecciones orientales de Lévy y Attias son, en realidad, de procedencia marroquí. Acerca de la de Lévy no cabe duda alguna, pues no sólo su texto es idéntico al de las versiones de Marruecos, sino que va acompañada con la melodía marroquí; esa colección, además, lleva otras versiones evidentemente marroquíes (una del *Conde Olinos*, núm. 18; otra, núm. 13, de la segunda *Adúltera* en *ó* = *Catálogo* 79), tal vez recogidas en Israel de boca de algún inmigrante oriundo de Marruecos. En cuanto a la versión Attias, su editor, en el comentario con que la acompaña, invoca el hecho de haberla recogido en Larisa de boca de una mujer casi centenaria, para refutar mi opinión respecto al origen peninsular e importación reciente a Marruecos de mis versiones, de las cuales la suya difiere muy poco. Pero, precisamente, esa semejanza —o, mejor dicho, casi identidad—

me parece sospechosa. Una versión puede haber viajado de Marruecos hasta Grecia; lo que no es posible es que sea de tradición antigua entre sefarditas de Oriente, sean o no centenarios, una versión tan idéntica a las que corren en Marruecos, y que, además, usa nombres de santas, la palabra *monja*, y dos veces *usted* (una de ellas en el asonante).¹ Para la migración de esa versión de Marruecos a Larisa, propondré una hipótesis: durante la primera guerra mundial, Francia envió al frente de Salónica, para luchar con los Turcos, unidades militares originarias de Argelia (entonces colonia francesa), de las que formaban parte muchos soldados judíos, entre ellos judeo-españoles residentes en Orán de ascendencia tetuaní; recuerdo muy bien que en ese tiempo, siendo yo niño, pocas eran las familias judías de Orán que no tuvieran algún hijo o hermano luchando en Salónica: al volver a Orán contaban cómo los habían acogido las familias sefarditas griegas. Larisa está apenas a unos cien kilómetros de Salónica, y *Escuchís, señor soldado* es uno de los romances más populares entre los judíos tetuaníes: lo podía saber cualquier joven de ese origen. Popularidad no significa necesariamente antigüedad: ese tipo de versión (la segunda del *Catálogo* y todas las demás marroquíes) tampoco puede ser antiguo en Marruecos, dado su vocabulario y los muchos elementos cristianos intactos que contiene. Mi informante oranesa creía su versión originaria de Gibraltar; sin atenerse al dato preciso, que puede ser falso, esa indicación traducía seguramente la conciencia del origen peninsular de *Escuchís*.

A pesar de la conservación de elementos cristianos en nuestro romance, se observa un rastro de evidente descristianización en un caso particularmente imperioso, cuando la mujer contesta:

No lo quiera Dios del cielo, — *ni lo quiera yo también,*

en vez de:

—No permita Dios del cielo, — *ni mi madre santa Inés*

(versión citada en Durán, 318, nota), o de:

—No lo quiera Dios del cielo — *ni la Virgen Santa Isabel*

¹ Tampoco creen que la versión Attias es auténticamente oriental Armistead y Silverman (reseña citada, pág. 69).

(Cossío y Maza Solano, núm. 114). Lo común en el romancero, en el cual a menudo se repiten semejantes invocaciones, es que el primer hemistiquio vaya dedicado a Dios y el segundo a la Virgen, a una santa o a un misterio de la fe católica. Así, en el romance impreso de *Guarinos, almirante de la mar (Primavera, 186)*:

—No lo mande Dios del cielo — ni Santa María su madre.

Para evitar el acercamiento, considerado sacrílego, del “Dios del cielo” con los objetos particulares de la adoración cristiana, fue imaginado nuestro curioso hemistiquio: “ni lo quiera yo también”.¹ Si de ello se dudara, se podría comprobar el mismo procedimiento en otro ejemplo: en el romance de *Delgadina*, la heroína contesta a su padre, que la quiere seducir:

—No lo quiera Dios del cielo — ni la Virgen Soberana

(versiones asturianas, *Ant.*, t. X, págs. 126 y 129), o también:

—No lo permitan los cielos — ni la hostia consagrada

(versión andaluza, *ibid.*, pág. 170); asimismo en América (versión de La Plata en Menéndez Pidal, *Romances de América*, núm. 20):

—No permita Dios del cielo — ni la Virgen soberana.

En el mismo lugar la versión judía de Danon, núm. 14, lleva, en perjuicio de la asonancia:

—No lo quere ni el Dio ni la gente — *ni la ley santa y bendita*,

lo cual constituye una judaización franca; y la versión de Ortega, pág. 234, muy distinta por otra parte, si bien no judaiza el pasaje, al menos lo descristianiza:

—Nunca Dios tal quiera, padre, — *ni tal quiera ni tal haga*

(igual variante en una de las versiones de Larrea, LXXII —la otra tiene la invocación cristiana intacta — y en la de Martínez

¹ Así en mis versiones, la de Larrea 76, la de Martínez Ruiz. Otras tienen en este lugar otro verso: —“Calléis, calléis, caballero, — no seáis tan descortés”, que también se halla en versiones peninsulares.

Ruiz, LXXX); la versión Attias, núm. 45, descristianiza también, más ingeniosamente, el pasaje, sustituyendo a la Madre Soberana con la madre misma de la heroína, a quien ofendería más directamente el incesto:

—No lo quiere el Dios del Alto — ni mi madre la honrada.

La adaptación del romancero castellano a las creencias judías es un hecho bastante pintoresco como para que no dejemos escapar ninguno de los ejemplos que se nos presentan.

GRANDES GUERRAS HAY EN FRANCIA

(LA BODA ESTORBADA)

- Grandes guerras hay en Francia, más grandes en Portugal,
y a este conde de don Marcos lo llevan por capitán.
—Quedes con Dios, la condessa, que me voy a guerrear.
—¿Para cuántos años, conde, para cuántos años vas?
5 —Para siete, la condessa, para siete y nada más;
si al de los ocho no vengo, condessa, te casarás.
Siete años ya han pasado, los ocho corriendo van.
Un día estando almorzando, su padre la vino a hablar.
—¿Por qué no casas, condessa? El conde ya muerto está.
10 —Carta tengo yo en mi pecho que el conde aún vivo está.
Écheme la bendición, que al conde voy a buxcar.
—Hija, la de Dios te guarde, la de Dios que vale más.
Vistióse de romerita y metióse en un remeral;
vido passar a caballos que llevaban a ensellar.
15 —¿De quién son esos caballos que lleváis allí a ensellar?
—Son del conde de don Marcos, mañana se va a casar.
—Por tu vida, el pajezito, enséñame dónde está.
—Por allí en esa escalera, en aquel altar está.
Al subir de la escalera, al conde vino a encontrar:
20 —Déme una limosnita, que bien me la puede dar,
que vengo de las Italías y no traigo qué cenar.
—Si de las Italías vienes, ¿qué nuevas hay por allá?
—Que el conde Marcos se ha ido, se ha ido y no ha vuelto más.
La pobre de la condessa no haze más que llorar.
25 —Quisiera yo estar allí por poderla aconsolar.
—Ya no la conoceríais, ya no la conocéis más,
ni en el modo de la habla, ni en el modo del andar,
ni en las sayitas de grana que ella solía llevar.
—¡Fuera, fuera, tú la novia, que ésta es mi mujer carnal!
30 Las cenas que se han hecho a los pobres se ha de dar.
(Orán)

Verso 13: *remeral*, palabra oscura; mi informante propone *romeral*, pero entendiendo por tal 'un carruaje o un cortejo de romeros' (?). Véase en uno

de los romances del rey Rodrigo (*Prim.*, 6): “Por un tremedal abajo”; es de suponer que la palabra *tremedal* (‘lugar pantanoso’) no se entendía bien ya en el siglo XVI, pues el *Cancionero* de Amberes sin año lleva la variante “Por un dromedal abajo”.

Catálogo, 60.

Marruecos: *Al* (G); *LP*, LXXIV (156) y CXXII (240, 241, 242 y 243); *MR*, LXIX (A y B).

Este romance, del cual no existe ninguna versión antigua impresa, está emparentado evidentemente, como se ha notado muchas veces, con el romance juglaresco del *Conde Dirlos* (*Primavera*, 164). Se trata de un caso de condensación, por la tradición oral, de un romance largo, primitivamente compuesto por un juglar. El acortamiento del romance se acompaña en el caso presente de una refundición del tema. En efecto, si el principio es el mismo que en el *Conde Dirlos* (partida del esposo, indicación del plazo al terminar el cual la mujer podrá volver a casarse), lo que sigue es enteramente distinto: en vez de volver el marido e impedir el inminente casamiento de su mujer con otro, como sucede en el *Conde Dirlos*, es la mujer quien sale en busca de su marido y le hace renunciar a sus nuevas bodas, ya preparadas. Esta transformación se produjo quizá bajo la influencia de un tema internacional análogo (véase Menéndez y Pelayo, *Ant.*, t. X, págs. 41-42; Menéndez Pidal, *Flor nueva*, pág. 22). La nueva forma del relato, menos coherente, puesto que las convenciones de los esposos al separarse quedan sin aplicación, está mucho más difundida en la tradición oral de la Península, donde es muy raro encontrar el *Conde Dirlos* primitivo. Menéndez Pidal, en su *Catálogo*, 60, cita sólo el *Conde Dirlos* propiamente dicho, del cual reproduce parcialmente una versión tangerina; hacia la misma época (1909), no conoce ninguna versión judía del romance transformado: “Esta forma tardía —dice—, y como tal ignorada de los judíos españoles, es la generalmente difundida en la Península”. (*El romancero español*, pág. 119). Sin embargo, iba a utilizar más tarde, en su artículo ya citado *Sobre geografía folklórica*, una versión tangerina del *Conde Dirlos* transformado (al que se suele llamar romance de la *Condesita*), muy vecina a la nuestra, según parece por las citas que da, y otras cinco versiones marroquíes en que el romance va unido, como para continuarlo, al de *Gerineldo*, atribuyéndosele las aventuras del conde a Gerineldo después de casado. En Oriente no se conoce la *Condesita*; en cambio, existen vestigios del *Conde Dirlos* en algunos versos que encabezan a menudo otro romance, el de la *Vuelta del*

hijo maldecido (*Catálogo*, 124; versiones numerosísimas en Oriente) y parecen derivar del principio del antiguo juglaresco (despedida de un hombre que sale a guerrear y quejas de su mujer, etc.: véase especialmente la versión de Cherezli, núm. 10, con las notas de sus editores).

No son siempre convincentes las conclusiones del estudio geográfico de Menéndez Pidal sobre las variantes de este romance en su artículo *Sobre geografía folklórica*. Se puede repetir aquí lo que ya se ha dicho, a propósito de *Gerineldo*, de la complejidad del patrimonio judeo-español de Marruecos: fondo antiguo, de varias regiones de España, aumentado con aportes peninsulares modernos, principalmente meridionales. Además, en el caso de la *Boda estorbada*, su ausencia de la colección Benoliel, base de la parte marroquí del *Catálogo*, junto con el estilo y contenido de las versiones, dejan sospechar, mucho más que en el caso de *Gerineldo*, una procedencia puramente peninsular y moderna del romance, que, por otra parte, parece haber invadido a Marruecos en versiones muy diversas.

El episodio final experimentó en nuestra versión un elaboración bastante curiosa. Nuestro texto, como ocurre con frecuencia, realiza el reconocimiento mediante una prenda de vestir de la heroína, pero ha sustituido con una simple evocación la utilización material de la saya que la condesa mostraba a su marido para hacerse conocer (así ocurre, por ejemplo, en la versión Larrea 242). Ese cambio está vinculado con una alteración del diálogo que aparece al comparar nuestro texto con aquél, evidentemente mejor conservado, de la versión tangerina utilizada por Menéndez Pidal en su artículo. He aquí el diálogo tal como lo reproduce Menéndez Pidal:

—¡Quién pudiera estar ahí — por poderla consolar!
 —Ya no la conocerías — ¿y en qué la conocerás?
 —En el brillo de su cara — y en el modo de mirar,
 y en una saya de grana — que ella solía llevar.

Nuestra versión, que da más o menos el mismo texto, atribuye los tres últimos versos a la condesa y, con ese cambio, materialmente ligero, y agregando una negación, modifica completamente el ambiente del desenlace: en vez de una prueba impuesta por el marido tenemos un recuerdo nostálgico del pasado en boca de la abandonada:

—Ya no la conoceríais, — ya no la conocéis más,
ni en el modo de la habla — ni en el modo del andar,
ni en las sayitas de grana — que ella solía llevar.

Sólo por el acento de tristeza y reproche, apenas indicado, conoce el marido a su mujer, y así exclama de pronto:

—¡Fuera, fuera, tú la novia, que ésta es mi mujer carnal!

El matiz particularmente poético de esta versión del reconocimiento surgió de una ligera deformación inicial, debida probablemente a un defecto de memoria: la no separación de las réplicas del diálogo. A ese cambio inicial se tuvo que adaptar la continuación del relato, desapareciendo la exhibición de la saya, que normalmente sigue al diálogo. En muchas versiones de procedencias diversas no existe ya el reconocimiento por la saya; pero entonces ni siquiera se la menciona: el reconocimiento se hace por declaraciones transparentes de la mujer. En ninguna parte la solución es tan delicada como en esta versión, que se puede dar como ejemplo de los efectos afortunados de una elaboración tradicional reciente.

MORA BELLA

(DON BUESO)

- Apártate, mora bella, apártate, mora linda,
pa dar agua a mis caballos, agua clara y cristalina.
—No soy mora, el caballero, que soy quistiana cativa;
cativáronme los moros día de Pascua florida.
5 —Si quieres venir a España, aquí en mi caballo irías.
—Los pañales de la reina, ¿dónde me los dexaría?
—Los finos y los dorados aquí en mi caballo irían
y los más estropiados por el río abaxo irían.
—¿Y mi honra, el caballero, ¿dónde me la dexaría?
10 —En la punta de mi espada y de en mi pecho rendida
de no darte más palabras hasta los montes de Oliva.
Ella que llega a los montes a suspirar se ponía.
—¿Por qué suspiras, la bella? ¿por qué suspiras, la linda?
—Suspiro porque mi padre por aquí a caçar venía,
15 y mi hermano don Alexos en su compañía venía.
—¡Ah, válgame Dios del cielo! ¿qué es esto que yo traía?
que pensé de traer mujer, y traigo una hermana mía.
Madre, ábreme las puertas, ventanas y cerrañas,
que aquí le traigo la prenda que lloraba noche y día.
(Orán)

Verso 10: segundo hemistiquio incomprensible; la versión de Cossío y Maza Solano, núm. 194, dice en este lugar: “En la punta de mi espada — y en mi corazón cautiva”, lo cual vale tanto como “y en mi pecho rendida”, que tiene que ser la versión correcta de nuestro texto.

Verso 18: *cerrañas*, palabra tan extraña al dialecto como al castellano; se la interpreta aquí con un sentido análogo a *celosías*. “Ventanas y celosías” es un octosílabo bastante difundido en el romancero.

Catálogo, 49.

Marruecos: *LP*, XXX (58, 59 y 60) y CXV (229); *MR*, LI (A y B); *Al* (PT, 51d).

Oriente: *D*, 18 (= *Ant.*, t. X, pág. 327); *DP*, 2; *H*, XXV; *McC*, pág. 237; *A*, 1; *E*(Se, pág. 127: 2 versos); *L*, 10; *Mo*(LS, 1); *AS*(Ro, 8).

Esta versión del famoso romance de *Don Bueso y su hermana*, conocido únicamente en la tradición oral, no es una versión judía propiamente dicha. Es una versión peninsular transmitida al medio judeo-español por una emigrante española, que servía en una familia judía. Mi informante conserva un recuerdo muy claro de este origen, que se revela también, por lo que puedo juzgar, en el estilo de esta versión y en la música con que se canta; la misma persona me informó también que existía una versión propiamente judeo-española del mismo romance, cuyo héroe se llamaba "Huezzo" en vez de Alejos (Huezzo, con *s* sonora larga, es la pronunciación dialectal de Bueso); no pudo recordar, empero, el texto de esa versión. Por eso reproduzco ésta haciendo constar su verdadero origen. No cabe duda de que muchas otras versiones de romances han sido importadas de la Península a Marruecos, sin que un testimonio tan categórico como el de mi informante lo haya venido a esclarecer. El romancero judeo-español de Marruecos encierra quizá más elementos españoles de reciente importación de lo que se podría pensar. Muchas de las versiones de *Don Bueso* recogidas en Marruecos son del tipo de la nuestra: los núms. 59 y 60 de Larrea, la versión B de Martínez Ruiz, la de Alvar son también, seguramente, importaciones peninsulares recientes. Ese tipo es difundidísimo en la Península, generalmente con los mismos detalles: apóstrofe del caballero a la "mora", contestación de la joven que se revela como cristiana, propuesta del caballero, discusión sobre los paños y la honra, partida, tristeza de la heroína ante el paisaje y evocación de sus recuerdos de infancia (la palabra *oliva* aparece casi siempre aquí, en una forma o en otra), alegría del caballero que pide que le abran las puertas y anuncia a una hermana en vez de una esposa.

Por otra parte, se han publicado varias versiones auténticamente judeo-españolas de *Don Bueso*, marroquíes y orientales. Pertenecen al tipo hexasilábico que también se ha recogido en el noroeste de España (véanse las versiones asturianas de Juan Menéndez Pidal, reproducidas en *Ant.*, t. X, pág. 56 y sigs.). En Oriente no se conoce otro tipo; en Marruecos, se conserva en las versiones de Larrea, números 58 y 229, y en la tangerina citada en el *Catálogo* (la versión A de Martínez Ruiz es híbrida: pertenece a este tipo en su primera mitad y al octosilábico en la segunda). Esas versiones, a pesar de la diferencia de metro y versificación (algunas usan pareados), son muy parecidas, por su contenido, a las octosilábicas en los episodios del encuentro y reconocimiento. Pero cuentan, además, la le-

yenda completa, tal como Menéndez Pidal la cree derivada del viejo poema germánico de *Kudrun* (véase su estudio en la *Revista de Filología española*, t. XX, 1933, págs. 1-59): evocan primero la cautividad de la joven princesa, y el maltrato de la reina que la manda a lavar su ropa (las versiones octosilábicas ignoran en general, como la nuestra, esa primera parte, pero hay excepciones: véase Narciso Alonso Cortés, *Romances populares*, pág. 54 y sigs.). No cabe duda de que la forma hexasilábica, que se encuentra a la vez en Oriente, Marruecos y España, es la más antigua.

ESTÁBASE LA GRAN SEÑORA

(LA ADÚLTERA, ASON. ÉA)

- Estábase la gran señora, todas sus joyas son puestas;
namoróse de un mocito de gran linaje y haziendas.
Su marido está en los campos recogiendo sus haziendas;
ya le dize su corazón: — Vaite a tu casa y no duermas;
5 hallarás a tu mujer héndote las mil afrentas.
Solo tomó sus caminos, solas dexó sus haziendas;
fuérase para su casa como siempre iba a ella.
Golpes, golpes dio a la puerta, nadie que le respondiera;
con el puñal que ha traído hizo un abujero y entra.
10 Primero metió los pies, después metió la cabeça;
candil que en el patio estaba toda la casa relumbra;
tomó candil de oro en mano, subióse las escaleras,
fuérase para la cama donde su mujer durmiera.
Allí la encontró durmiendo, durmiendo a pierna suelta,
15 con un moço de quinze años dándole las mil afrentas.
—Levanta, perra, la dize, levanta, perra, y no duermas;
da leche a essa criatura, que éssa es la leche postrera.
Acababa de alecharla, de puñaladas los diera;
la sangre que de ellos corre, derecho a la regadera.
20 Tomó la niña en sus braços y fuése en ca de su suegra.
—Toma, mujer, esta niña, que su madre queda muerta.
No me preguntéis por qué, que me ha hecho las mil afrentas.
—Si te ha hecho las mil afrentas, bastante con quedar muerta
(Bs.As.)

Catálogo, 81.

Marruecos: *LP*, *LV* (118); *MR*, *LXII*.

Existen versiones peninsulares de este romance, que suelen ir encabezadas por el romance de los *Requiebro*s, del cual damos una versión más adelante: lo observa Menéndez Pidal en su *Catálogo*, núm. 135, y así sucede en las versiones montañesas de Cossío y Maza

Solano (núms. 130 y 131), en la leonesa de M. Fernández Núñez (número 1), en la castellana de Narciso Alonso Cortés (*Romances populares*, pág. 88), en la madrileña de M. García Matos, núm. 87), en la andaluza de J. A. de la Torre (en la revista *El Folk-Lore Andaluz*, 1882-1883, pág. 424).¹ En cambio, parece que en la tradición marroquí los dos romances están siempre separados: el *Catálogo*, Larrea Palacín, Martínez Ruiz los colocan en lugares distintos; alguna vez existen también independientes uno de otro en la Península: véase Gil García, *Cancionero*, t. II, pág. 26 (versión extremeña de la *Adúltera*, ason. é-a), Martínez Ruiz, *Romancero de Güéjar Sierra*, núm. 22 (versión andaluza de los *Requiebros*). Los dos romances, tan a menudo geminados, son de estilo algo diferente: el de la *Adúltera* es de tipo más tradicional y popular que el otro.

No cabe duda de que este romance fue introducido hace poco en Marruceos: lo demuestra el estilo popular moderno de algunos pasajes. Sin embargo, se habrá notado en nuestra versión la invasión, ya bastante acentuada, de giros lingüísticos y estilísticos propios de la tradición marroquí. Un detalle divertido es el de “las mil afrentas”, expresión pomposamente púdica, muy ajena al lenguaje del pueblo y quizá incomprensible para muchos en España, más aún en Tetuán; un transmisor, no sé si andaluz o judío, la transformó así en la versión 118 de Larrea:

—Hallarás a tu mujer — héndote la mirufenta;

igual dice la madre de la culpable:

—Si te ha hecho mirufenta, — bien está que quede muerta.

¹ Esa última versión tiene todo el aspecto de un arreglo literario, con motivos muy coherentes y estilo cuidado; pero la unión de los dos romances queda mal justificada.

EL SARGENTO Y EL ALFÉREZ

(SOLDADOS FORZADORES)

- Allá en la plaça mayor, hazen gran capitanía;
tantos son de los soldados que en la plaça no cabían.
Dixo el sargento al alférez: —Vamos a rondar la villa.
—Rondalda vos, mi sargento, yo rondada la tenía.
- 5 A la subida de un monte, al abaxar de una esquina,
vieron venir tres mocitas que de la missa venían;
la una vestía en verde, la otra la grana fina,
y la más chiquita de ellas vestida en blanco venía.
Dixo el sargento al alférez: —¿Cuál de ellas es la más linda?
- 10 —La de lo blanco, sargento, que a mis ojos se venía;
si os plaze, señor sargento, yo vos la procuraría.
—Mercedes, dixo, mercedes, adiós a la compañía,
que siete años hazían, siete, que la tengo por amiga.
Fuérase para la casa donde la niña vivía;
- 15 golpes, golpes dio a la puerta, nadie que le respondía,
si no era la su madre, que velaba y no dormía.
—¿Quién es ésse u cuál es ésse, que a mi puerta combatía?
—Sargento soy, mi señora, que vengo yo por la niña.
—No está aqui, señor sargento, duerme en ca de una su tía.
- 20 Con el puñal que ha traído, la puerta desquiciaría;
fuérase para la cama donde la niña dormía.
Allí la encontró durmiendo desnudita y en camisa:
—Espérate, señor sargento, la pondré la su sayita.
—No necessita, señora, que aquí está la capa mía;
- 25 con la capa que yo traigo a toda vos cubriría.
La salida de la puerta, tres palabras la diría:
—Guarda tu honra, la niña, más es tuya que no mía.
—Yo la guardaré, mi madre, aunque me coste la vida.

(Bs.As.)

Catálogo, 96.

Marruecos: *LP*, LXIX (144 y 145); *MR*, LXXIX.

No hay que confundir este romance con otro, muy hermosa variación sobre el tema de *Rico Franco*, en el cual una niña mata al que la quería forzar con su propia espada o puñal (véanse las versiones asturianas de ese romance de la *Venganza de honor*, reproducidas de la colección de Juan Menéndez Pidal, en *Antología*, t. X, pág. 100 y sigs.; es el que empieza con la evocación de la niña recorriendo el campo: “Por aquellos campos verdes — ¡qué galana iba la niña! ... / con el pie siega la hierba, — con el zapato la trilla”, etcétera). A pesar de la semejanza de los temas, y de tener uno y otro el mismo asonante *í-a*, los dos romances son distintos por completo tanto en sus detalles como en su desenlace. El de la *Venganza de honor* se desarrolla todo entre los dos protagonistas durante un paseo en el campo; en cambio, en el nuestro, aparecen al principio varias niñas y se vacila sobre cuál de ellas es la más bella; luego los forzadores, que son dos, van a la casa de la niña y la llevan después de una resistencia vana de su madre. La *Venganza de honor* termina con la muerte del forzador, después de un diálogo patético con la heroína; no hay tal desenlace en el nuestro, salvo en versiones evidentemente contaminadas como la espléndida *Hija de la viudina*, de Juan Menéndez Pidal (= *Antología*, t. X, pág. 103): en general, en nuestro romance, la niña es la víctima, y se deja matar antes que perder su honra; a veces se mencionan consuelos sobrenaturales, como en la versión sanabresa de Kundert (núm. 28), donde una voz baja del cielo para asegurar que la niña está ya con la Virgen, y los forzadores irán al infierno (variante parecida en la versión asturiana de Munthe, núm. VII; en la versión extremeña de Bonifacio Gil, *Romances*, págs. 110-111, la Virgen previene el mal, haciendo que los dos militares caigan “preláticos” antes de cumplir su deseo). No nos corresponde hacer aquí un estudio completo de este romance, especialmente en sus numerosas versiones portuguesas (véase la de Carolina Michaelis en *Revista lusitana*, t. II, 1890-1892, pág. 205; las que recopiló Braga en el tomo II de su *Romanceiro geral portuguez*, pág. 590 y sigs.; la de Tavares, pág. 277, núm. 24 de su colección; la de Martins en su t. II, pág. 38; las de Leite de Vasconcellos, t. II, pág. 30 y sigs., etc.). Remitiremos al interesantísimo estudio que le han dedicado S. G. Armistead y J. H. Silverman en sus *Diez romances hispánicos*, comentando versiones de un romance oriental de tema vecino, asonantado también en *í-a* (el que dice *En mis huertas crecen flores*: otras versiones en Uziel, *Rešumot*, núm. 9; Attias, núm. 52; Molho, *Literatura*

sefardita, núms. 3 y 22; Cherezli, núm. 2); este otro romance cuenta cómo un caballero, viendo a unas doncellas en su ventana, se enamora de la más chica y trata en vano de seducirla prometiéndole sus riquezas, luego a la media noche va a casa de la niña, halla las puertas cerradas, las abre mágicamente, encuentra a la niña dormida, y la despierta al tocarla; hay alguna indecisión en el desenlace: la conclusión más común es que el caballero, ante las amenazas y gritos de la niña, huye maldiciendo a las mujeres. Ese poema, a pesar de la afinidad de tema y de alguna variante común, me parece distinto del nuestro; en cambio *Hija de la viudina* (en la parte que cuenta el rapto) y *Soldados forzadores* son formas hermanas (la segunda, más moderna) en que se reconoce el mismo poema.

Armistead y Silverman piensan que las versiones marroquíes de *Soldados forzadores* son de reciente importación entre los judíos; no creo que quepa duda al respecto: la plaza mayor, las niñas que salen de misa, el sargento y el alférez no formaban parte del mundo judeo-español marroquí antiguo.

No se entienden bien los versos 12-13 de nuestra versión, que, sin embargo, se hallan, más o menos parecidos, en las de Larrea y Martínez Ruiz; la tradición peninsular no ignora esa variante pesada que introduce, en la escena del encuentro, una fanfarronería insultante, preludio del rapto. Las versiones marroquíes cuentan la muerte de la heroína con variantes diversas, imitadas de *Blancaflor* y *Filomena* y del *Caballero burlado*. La nuestra, felizmente, se detiene en el verso heroico de la niña, que deja prever el desenlace sin tener que contarlos.

BLANCAFLOR Y FELIMENA

(BLANCAFLOR Y FILOMENA)

- Ya se sale la Leona de entre la paz y la guerra,
con sus dos queridas hijas, Blancaflor y Felimena.
Por allí passara Tarquino, namoróse de una de ellas,
namoróse de Blancaflor, no olvidando a Felimena.
- 5 El domingo tienen boda, mañana parte a sus tierras.
Siete meses han pasado, Tarquino no ve a su suegra,
y a la entrada de los ocho vino él, que nunca viniera:
—En buena hora estés, mi suegra. —Tarquino, vengáis en ella.
¿Cómo está la Blancaflor, hija mía y mujer vuestra?
- 10 —Buena está, la mi señora, que las vuestras manos besa,
y está en vías de parir, y no halla quien la sierva,
y vos pide de merced que la dís a Felimena.
—¿Cómo os la daré, Tarquino, siendo mi hija donzella?
—Yo vos la pararé mientes como si fuerais con ella.
- 15 La salida de la puerta, tres palabras la diría:
—Guarda tu honra, mi hija, mas es tuya que no mía.
—Yo la guardaré, mi madre, aunque me coste la vida.
Siete leguas han andado y nada no la dezía,
y a la entrada de las ocho de amores la requería.
- 20 Derribóla del caballo y cumplió lo que quería.
Con el fervor de la sangre a su hermana escribiría;
Blancaflor leyó la carta, un niño malpariría.
Le quitara la su lengua y a los perros se la diera;
lo que quedó de la carne, lo guisó en una caçuela.
- 25 Cuando viniera Tarquino, a comer se lo pusiera.
—¡Qué buena está, Blancaflor, la carne de esta caçuela!
—Más buena estaba, Tarquino, la honra de Felimena.

(Bs.As.)

Verso 21: *con el fervor de la sangre*, véase la misma expresión en versiones peninsulares de otros romances, donde se aplica también a la agonía (*Antología*, t. X, págs. 102 y 117).

Catálogo, 100.

Marruecos: *LP*, LXXIII (150); *MR*, LXXXI.

Oriente: *Co* (*Ant.*, t. X, pág. 305); *G*, IX; *DP*, 10; *A*, 37.

El asunto de este romance es el mito clásico de Tereo, Progne y Filomela. No figura en las colecciones antiguas, pero garantiza su antigüedad su presencia simultánea en Oriente, Marruecos, España, Portugal y América. Su origen ha de ser erudito, como el del *Rapto de Elena* o de *Vergilios*, que también se inspiran en refundiciones medievales, algo fantásticas, de la tradición clásica. Las versiones orales, numerosísimas, permanecen bastante fieles en lo esencial a los datos de la leyenda griega, salvo en el desenlace, pues parece que se ha olvidado por completo la metamorfosis de los protagonistas en pájaros. Se tiende a considerar al forzador como el único culpable, castigándole a veces con la muerte en una forma o en otra; con esa intención se atenúa la atrocidad de la venganza de la mujer, imaginando que lo que da a comer a su esposo es un niño malparido, víctima también, indirecta, del crimen de su padre, no un hijo vivo a quien mató a propósito para vengarse, como el Itis de la leyenda griega. Exagerando aún esa tendencia a transformar el sangriento mito griego en un drama moral, se llega a suprimir por completo el episodio de la comida monstruosa, como en alguna versión peninsular, y en las chilenas de Julio Vicuña Cifuentes (*Romances populares y vulgares*, pág. 59). De los nombres primitivos, solo se ha conservado, casi intacto, el de Filomela, olvidándose el de su hermana, y alterándose, por lo común, el de Tereo, que en muchas versiones se confunde, como en la nuestra, con el de otro forzador, también recordado en el romancero, el romano Tarquino.

Las versiones de Oriente tienen el comienzo muy alterado. Luego viene el diálogo del yerno con la suegra y el episodio central bastante bien desarrollados, con ese grito de la heroína al requerirla de amores el cuñado:

Cuñado, el mi cuñado, — ¡a qué huerco parecieras!

(*DP*; variantes parecidas en las demás); compárese con una versión extremeña:

—Mira, cállate, Tarquino, — mira qu'el diablo te tienta.

(Bonifacio Gil, *Romances*, pág. 43). Las versiones orientales que conozco hacen llevar la carta de Filomela por un mensajero (conde,

paje, viejecito), como muchas peninsulares (pastor, y luego pájaro); se detienen en ese mensaje, e ignoran lo demás. Mi versión y la que recogió Martínez Ruiz en Alcazarquivir son muy acertadas en el relato; la mía hasta olvida el episodio, que procede del mito griego, en que el forzador corta la lengua a su víctima para que no pueda contar lo ocurrido (traslada ese elemento al episodio final, verso 23, probablemente por contaminación de la *Infanticida*, véase más adelante). Las dos versiones ignoran al mensajero y no dan los acostumbrados detalles sobre cómo se escribió la carta usando la sangre de Filomela (en la leyenda griega, el mensaje se transmite en una tela bordada, remediando de este modo la mudez la víctima). En cambio mi versión (versos 15-17) y la de Martínez Ruiz interpolan, en el momento de irse la heroína con el cuñado, versos del romance de los *Soldados forzadores*; la parte interpolada comunicó su asonante *í-a*, en las dos versiones, a todo el pasaje que le sigue.

Me parece muy dudoso que las versiones marroquíes pertenezcan al fondo judeo-español antiguo; por su contenido y muchos detalles de su estilo, parecen ser importaciones peninsulares recientes, o haber sido fuertemente contaminadas por tales importaciones. La de Alcazarquivir y la mía, casi idénticas una a otra, se parecen mucho, por ejemplo, a las extremeñas de Bonifacio Gil (*op. cit.*, págs. 42, 44, 45); las expresiones y detalles son los mismos, sobre todo en la primera parte, y no se puede menos de sospechar que el romance, tan difundido modernamente en la península, ha pasado de allí a Marruecos. En cuanto a la versión de Larrea, que es de un tipo muy diferente, repite casi exactamente la catalana de Milá (*Romancerillo*, núm. 270: la versión no va más allá del casamiento); hasta el nombre del héroe, Tortí, parece ser eco del "Tarquín" catalán,¹ de modo que es difícil dudar de la reciente filiación peninsular de esa versión marroquí.

¹ Nótese, sin embargo, que el héroe se llama Turquí, en vez del habitual Turquillo, en una versión granadina (Martínez Ruiz, *Romancero de Güéjar Sierra*, pág. 506, núm. 16 B).

YO ERA UN POBRE LOCERO

(LA INFANTICIDA)

Yo era un pobre locero casado con una falsa;
la falsa tenía un hijo, el mayor que hay en la plaça.
Todo lo que passa en casa a su padre lo contara:
—Padre mío y de mi alma, un alférez entró en casa;
5 yo le vidi con mi madre en su regalada cama,
safumada con romero, también con agua rosada.
El padre no hizo caso de lo que el hijo contara;
armara un grande viaje de Francia para Granada.
Dexó que el padre se fuera, y a su hijo degollara.
10 Le quitara la su lengua, y a los perros se la daba;
los perros, como eran nobles, en el suelo la dexaran;
lo que quedó de la carne, hizo una gran caçolada.
Cuando viniera el marido, por su hijo preguntara:
—¿Adó mi hijo, mujer, que no le veo aquí en casa?
15 —Séntate, marido, y come, te contaré lo que passa:
un día indo al paseo por los campos de Granada,
se me perdió de los ojos, ¡Dios del cielo me lo traiga!
Ellos en esas palabras, la carne del plato hablara:
—Padre mío y de mi alma, no comáis de mis entrañas,
20 que una madre que tenía mereciera degollarla.
Como esso oyera el marido, la diera de puñaladas.

(Bs.As.)

Verso 1: *locero*, léase *lancero*, como en la cita del *Catálogo*; supongo que en Tetuán no se entendía bien lo que era un lancero; versiones de Larrea llevan en este lugar *lucero*.

Verso 2: *mayor*: supongo que hay que leer *mejor* como en el *Catálogo* y Martínez Ruiz.

Catálogo, 84.

Marruecos: LP, LVIII (122, 123 y 124), LIX (125); MR, LXIV.

Este romance, que combina el tema del adulterio con el de la comida monstruosa, está bastante difundido en la tradición oral de

la Península. Sobre su origen y su grado de antigüedad nada puedo decir. Menéndez y Pelayo lo relaciona con cuentos análogos de varios países de Europa (*Ant.*, t. X, pág. 196, nota). Nuestra versión no tiene nada de particular, salvo que le falta el final acostumbrado de las peninsulares, donde la mujer, viéndose descubierta, llama a los demonios, que la llevan al infierno; la eliminación de ese desenlace se debe quizá a la poca popularidad de la creencia en el diablo y el infierno entre los judíos. Confirma esa hipótesis el hecho de que en otras versiones marroquíes (núms. 123 y 124 de Larrea, versión de Martínez Ruiz) se ha reemplazado el final demoníaco con la metamorfosis de la mujer en pájaro verde (que sirve en otros romances: véase *Catálogo*, 66); en otra versión (Larrea, 122), la mujer se vuelve una paloma blanca; se han preferido esos castigos algo absurdos a una intervención diabólica.

Menéndez Pidal, en su *Catálogo*, llama la atención sobre el asonante *á-a* de su versión tangerina, oponiéndole el *é-a* generalmente usado en la Península; sin embargo están en *á-a* las dos andaluzas de *Antología*, t. X, págs. 194-195, la de B. Gil (*Romances*, pág. 35), etcétera. La versión 125 de Larrea tiene sólo un comienzo en *é-a*. De todos modos, no parece dudoso que este romance haya llegado a Marruecos en tiempos recientes; son indicios de ello, a pesar de la sencillez de estilo y de los abundantes rasgos dialectales que el romance adquirió al circular en la activa tradición marroquí, la semejanza de las versiones marroquíes con las andaluzas y los insólitos personajes del lancero y el alferez.

DELGADINA

- Delgadina se pasea en una sala cuadrada,
con gargantilla de oro y el pelo que la arrastraba.
Un día, estando a la mesa, su padre que la miraba:
—¿Qué me miras, padre mío? —Que has de ser mi enamorada.
- 5 —No lo permitan los cielos ni la Virgen soberana.
—De pronto, mis caballeros, los de la sala dorada,
a mi hija Delgadina encerradla en una sala,
en el cuarto más oscuro que en este palacio haya.
Si os pidiere de dormir, dadle el colchón de su aya,
- 10 si os pidiere de cubrir, dadle las mantas mojadas;
si os pidiere de comer, dadle la carne salada;
si os pidiere de beber, dadle çumo de retama.
No se han passado tres días, Delgadina en la ventana;
vido passar a su hermano, que con sus amigos anda:
- 15 —Hermano, si eres mi hermano, dame una jarrita de agua,
que de pura sed que tengo, a Dios le entrego mi alma.
—Cállate, la Delgadina, cállate, perra malvada,
que no quisiste hazer lo que el rey padre mandaba.
No se han passado tres días, Delgadina en la ventana;
- 20 vido passar a su hermana jugando juegos de caña:
—Hermana, si eres mi hermana, dame una jarrita de agua,
que de pura sed que tengo, a Dios le entrego mi alma.
—Cállate, la Delgadina, cállate, mi pobre hermana,
que, si el rey padre nos viera, contigo me encerrara.
- 25 No se han passado tres días, Delgadina en la ventana;
vido passar a su madre peinando sus lindas canas:
—Madre, si es usted mi madre, déme una jarrita de agua,
que de pura sed que tengo, a Dios le entrego mi alma.
—Hija de mi coraçón, ¿cómo quieres que te dé agua?
- 30 si hasta el agua de fregar tiene tu padre encerrada?
No se han passado tres días, Delgadina en la ventana;
vido passar a su padre, que con caballeros anda:
—Padre, si es usted mi padre, déme una jarrita de agua,
que le juro y le prometo que he de ser su enamorada.
- 35 —De pronto, mis caballeros, a Delgadina den agua;
el primero que llegare, con Delgadina se casa.

Unos con jarras de oro, otros con jarras de plata,
 por más pronto que llegaron, Delgadina en Dios estaba;
 y a su cabecera tiene una fuente de agua clara,
 40 y a sus pies está la Virgen cosiéndole la mortaja,
 y a su lado está el Señor haziéndole la compañía.

(Bs.As.)

Catálogo, 99.

Marruecos: *O*, pág. 234; *LP*, LXXII (148 y 149), LXXVII (161); *MR*, LXXX.
 Oriente: *D*, 14 (= *Ant.*, t. X, pág. 324); *My*, págs. 326-327; *H*, IX; *DP*, 7;
A, 45.

Este famoso romance de *Delgadina*, tan sabido en la Península y en América, no tiene tanta difusión entre los judíos. La versión que reproducimos no es, en realidad, genuinamente marroquí. Me la recitó de memoria el señor Jacobo Coriat, pero no me pudo asegurar que se cantara en Tetuán; las señoras de su familia suponen que es una versión peninsular, recogida por la madre del señor Coriat entre amigos españoles. Y en efecto, esta versión, además de no tener ningún carácter dialectal, conserva muchos elementos cristianos (versos 5, 40, 41), absolutamente incompatibles con la fe judía, y que hubieran desaparecido sin duda alguna en el ambiente marroquí si la versión fuera antigua. Sólo doy esta versión como una muestra más de la tradición peninsular, y como prueba de la introducción de versiones españolas entre los sefarditas marroquíes en nuestros tiempos. Las demás versiones marroquíes, más dialectalizadas y des-cristianizadas que ésta, conservan todas, sin embargo, vestigios importantes del vocabulario y morfología del español moderno. Parece que proceden de versiones peninsulares de varios tipos, que han circulado algún tiempo en la tradición marroquí.

Es difícil saber si hubo una *Delgadina* antigua en Marruecos y si queda algo de ella en las versiones recogidas. Las de Oriente, auténticamente judeo-españolas por su lenguaje y contenido, no presentan, en la organización del relato y sus detalles, diferencias apreciables con la tradición hispánica general de *Delgadina*.

NUBLADO HAZE, NUBLADO

(LA FRATRICIDA POR AMOR)

- Nublado haze, nublado, la luna no parecía;
las estrellas en el cielo juntas van en compañía,
todo por una donzella, doña Anjíbar la dezían,
de amores de su cuñado mató a una hermana querida.
- 5 Matóla una noche oscura detrás de la su cortina;
después que la hubo matado, para su cama se iría;
dándole besos y abraços, don Diego recordaría;
pensando que era su mujer, cumplióla lo que quería:
—¡Ay! válgame Dios del cielo, ¿qué es aquesto que yo vía?
- 10 Mujer de quinze años casada, donzella la encontraría.
Fuése a buscar y hallóla, hallóla muerta tendida;
a los gritos que da el conde la justicia acudería.
—Yo la he matado, señor, yo soy quien la mataría.
La justicia que merece, ella misma la diría:
15 que la corten pies y manos y la arrastren por la villa.

(Bs.As.)

Versos 2-3, alterados. Un texto correcto se encuentra en la versión del *Catálogo*: “Las estrellas en el cielo — su lindo rostro escondían, / por no ver a esa doncella — (doña Ángela la decían)”.

Catálogo, 90.

Marruecos: *LP*, LXIV (133, 134, 135 y 136); *MR*, LXXVI (comienzo solo);
Al (PT, 91).

De este romance dice Menéndez Pidal que sólo conoce, además de sus versiones tangerinas, una versión catalana. No sé si alude a la que cita Milá en su *Romancerillo* (núm. 273, *La infame hermana*), sin poder darla entera; Milá parece ignorar el elemento incestuoso del relato, y le falta el pasaje en que se realiza el fratricidio, pero el mismo tema del fratricidio y el nombre de don Diego establecen

la relación con nuestro romance; además, la versión de Milá, al contar cómo acusan y encarcelan al marido, creyéndole culpable, está de acuerdo con la tradición tangerina, tal como la resume Menéndez Pidal, y con las versiones de Larrea, 135 y 136, y de Alvar. En nuestra versión y en las 133 y 134 de Larrea se ha perdido el episodio del error judicial, cuyo lugar está entre nuestros versos 12 y 13. El argumento completo parece haber sido el siguiente: después de conseguir lo que quería, la fraticida se levanta temprano, y don Diego más tarde, sin haberse dado cuenta de quién estuvo con él:

Doña Isabel se levanta — tres horas antes del día;
y su cuñado se levanta — tres horas después del día

(Larrea 135; igual en 133, 136; la misma variante, estropeada, en Alvar). Al levantarse el cuñado, nota en su cama pruebas de la virginidad de su compañera, pues supongo que eso significa el verso que hallamos en todas las versiones, por ejemplo en la de Alvar:

hayó su cama ramada — de rosas y claveyinas,

al que sigue inmediatamente el grito de sorpresa de nuestros versos 9-10. Entonces va a buscar por su mujer (para expresarle su asombro) y la halla muerta. Nuestra versión, abreviada, deja suponer que la sorpresa de don Diego nace en el mismo momento de la unión con su cuñada, lo cual es plausible en sí, pero no cuadra con lo que sigue (“fuése a buscar”, etc.).

La confesión final de la culpable se conserva en todas las versiones completas (nótese que en la catalana, la confesión no es espontánea: la culpable habla sola, y una criada la oye y la denuncia). Después de la confesión se ha agregado el final de la *Infantina*, muy utilizado en la tradición marroquí, venga o no al caso (en este romance, sólo falta en Larrea, 134). Lo raro es que todas las versiones, salvo la de Larrea 133 y la mía, absuelven en fin de cuentas a la culpable; así en Larrea 134:

Mujer que ella se confiesa — castigo no merecía:
los muertos quedan por muertos — y vivos pases hazían.

El obstinado optimismo de los finales marroquíes llega aquí a extremos sorprendentes.

Este romance, por su tema y por el estilo de romance vulgar de su comienzo, no puede ser muy antiguo, ni haber llegado a Marruecos antes de las últimas generaciones.

CUANDO YO ENFERMÍ DE AMOR

(DESILUSIÓN)

Quando yo enfermí de amor, triste y no dormía yo,
de dolor en los mis huesos y ansias en mi corazón.
Salíme yo a la calle por tirar del corazón;
hoja verde vídi en rama, cada una y de su color.
5 Tendí la mano y cogíla, de pronto se me arrojó;
cuando la lleví a mi casa de repente me habló.
Quando la metí en la cama, vídi negro y más peor,
y salíme yo a la calle quebrado de corazón.
Todo hombre que me veía me pregunta la razón:
10 —¿Qué tenís, hombre Bellacos? ¿Por qué cobratis valor?
¿Si no hubo hombre en el mundo que se casó como vos?
—¡Ay! dexaime, ¡ay! la gente, y dexaime en mi dolor.
Dexay, tiraré mi cuerpo en una mar sin fondo;
mi carne daré al pescado y mi alma al buen Señor.
(Bs.As.)

Verso 3: *tirar del corazón*, 'arrojar la tristeza del corazón', según interpretan mis informantes.

Verso 10: *Bellacos*, entiéndase *un bellaco*.

Verso 13: *fondo* rompe la asonancia; hay que leer *hondón*, como en las demás versiones.

Catálogo, 111.

Marruecos: *LP*, LXXIX (164); *MR*, LXXXV (A y B).

Oriente: *E* (Se, pág. 128: 2 versos).

El texto de este romance, del cual no conozco ninguna versión recogida fuera de Marruecos, no es muy claro ni coherente. Menéndez Pidal, quien cita en su *Catálogo* una versión tangerina, la titula *Desilusión*:

Vide hoja en verde gala — de tan bonita color...;
tendí la mano y cogíla — no hallé doncella ni flor...

pero no cita la parte que corresponde al pasaje, algo más oscuro, que sigue (versos 7-8); menos claras aún son las palabras del interlocutor (versos 10-11). Esas obscuridades no se disipan de una versión a otra, sino que se repiten en todas. Mis excelentes colegas S. G. Armistead y J. H. Silverman, de la Universidad de California, quienes recogieron el romance en Tetuán durante el verano de 1962, consiguieron al mismo tiempo grabar un comentario de su informante la Sra. Luna Farache, que tuvieron la gentileza de hacerme escuchar en una reciente visita a Los Ángeles, y del cual transcribo aquí los pasajes principales: “Cogió una de tantas muchachas que había, y cuando la trajo a su casa no la encontró mocita (= virgen)... Se levantó a la mañana muy triste”... “La gente le veían triste, le dicen: —¿Por qué estás con ese orgullo y esa cara? ¿no hay quien se casó más que tú?” Confirma, quizá, la primera parte de la interpretación el hemistiquio del *Catálogo*: “no hallé doncella ni flor”. En cuanto a la segunda parte, la comentadora trata de confundir la tristeza del héroe con la arrogancia que le reprochan, lo cual es poco convincente. El texto quedaría más claro suponiendo, en vez de “¿Por qué *cobratís* valor?”, un “¿por qué *perditis* valor?”.

La versión B de Martínez Ruiz, después de cuatro versos, está contaminada con otro romance (en *î*), no menos desconocido que éste, que cuenta unos amores con desenlace feliz.

Extraña ver los dos primeros versos de este romance citados textualmente por José M. Estrugo entre fragmentos de romances orientales; si la cita no es de origen marroquí, habrá que suponer, o que este romance es de los antiguos, o que una misma fuente peninsular moderna actuó en los dos extremos del Mediterráneo.

EL MOLINERO Y EL PADRE CURA

- A la mujer del molinero (*falta*)
la pretende un padre cura, la quiso pisar el pie.
—Déxale que te lo pise si te da bien de comer.
La regalara un bollito con su açuquita y su miel;
5 la echara la bendición; a la puerta pica Andrés.
—Padre cura ¡mi marido! ¿dónde le meto yo a usted?
—Méteme en esse costal, y arrímame a la pared.
—Mujer, ¿qué hay en el costal, que está contra la pared?
—Esse costal, mi marido, es trigo para moler.
10 —Sea trigo u no lo sea, el costal tengo que ver.
Abió el costal y miró sombrero del padre cura.
—Buenos días, padre cura. —Buenos los tengas, Andrés.
—Los caballos se han parado; ¡padre cura, por moler!
Atóle desde la una, y soltóle hasta las tres.

(Bs.As.)

Verso 1, completo en el *Catálogo*: "... — que se llamaba Isabel".

Verso 5: *pica*: no creo que *picar* por 'golpear a una puerta' sea usual en el dialecto; se usa en algunas regiones de España.

Catálogo, 118.

Marruecos: *LP*, LXXXV (178: sólo 4 versos).

Este romance, según Menéndez Pidal, que cita en el *Catálogo* una versión tangerina, se deriva de un entremés del teatro del siglo XVII. Existen versiones peninsulares, más completas que la nuestra, pues cuentan cómo el cura, después de desatado, corre mirando hacia atrás de miedo a que le vuelvan a atrapar, y cómo la mujer, al encontrarlo al día siguiente, se burla de él pidiéndole que vuelva a su casa a moler, y provoca esta sabrosa contestación:

—¡Que te lo muela el demonio! — Yo no quiero más moler,
que en lo que yo sea cura — no me engaña otra Isabel

(N. Alonso Cortés, *Romances tradicionales*, pág. 238).

El romance ha de haber llegado recientemente a Marruecos. Lo demuestra, además de su vocabulario y del uso de *usted*, su mismo tema, que no significaría nada para las antiguas generaciones judías de Marruecos.

ÇAIDE

(ZAIDE)

- Por la calle de su dama se pasea el moro Çaide,
aguardando que sean horas que se assome para hablarle.
Desesperado anda el moro de ver que tanto se tarde,
que pensa con sólo verla aplacar el fuego en que arde.
- 5 Vióla salir al balcón, más bella que cuando sale
la luna en la oscura noche y el sol en la tempestade.
Llegóse el Çaide diciendo: —Bella mora, Al-lah te guarde,
si es mentira lo que han dicho tus criados a mis pajes.
- Dizen que dexarme quieres porque pretenden casarte
10 con un moro que ha venido de las tierras de tu padre.
Si esto es verdad, Çaida hermosa, declárate y no me engañes;
no quieras tener secreto lo que tan claro se sabe.
Humilde respondió al moro: —Mi bien, ya es tiempo que acabe
vuestra amistad y la mía, pues que ya todos lo saben.
- 15 Bien sabes que te he querido a pesar de mi linaje,
y sabes las pesadumbres que he tenido con mis padres,
por aguardarte a deshoras, como siempre vienes tarde;
y por quitar ocasión, dizen que quieren casarme.
No te faltará otra mora hermosa y de galán talle
- 20 que te quiera y tú la quieras, porque lo merece Çaide.
Humilde respondió el moro cargado de mil pesares:
—No entendí yo, Çaida bella, que conmigo tal usares,
ni entendí que tal hizieras, y así mis prendas trocasses
por un moro feo y torpe, indigno de un bien tan grande.
- 25 —A un morito mal criado me dixeron que enseñates
la trença de mis cabellos que te pusi en el turbante.
No quiero que me la des ni tampoco que la guardes,
sólo porque entiendas, moro, que en tu desgracia lo traes.
Mira, Çaide, que te aviso que no passes por mi calle,
30 ni hables con mis criados ni con mis cautivos trates,
ni preguntes en qué entiendo, ni quién viene a visitarme,
ni qué fiestas me dan gusto, ni qué colores me plazen.

Basta que son por tu causa las que en el rostro me salen.
Cerró la dama el balcón y al moro dexó en la calle.

(Bs.As.)

Verso 28: Variante de la versión antigua (Durán, 56): "que en mi desgracia la traes".

Catálogo, 19.

Marruecos: *Al*(Lo: dos versiones); *LP*, XII (21, 22 y 23).

Los romances del moro Zaide son muy posteriores a la expulsión de los judíos de España; pertenecen a la clase de los romances llamados moriscos, que no aparecieron antes de la última parte del siglo XVI, y, cien años después de terminada la reconquista, recrearon, con mucho artificio y fantasía, la Granada mora, o más bien inventaron esa Granada poética, desde entonces tan celebrada en España y fuera de España. El nuestro está formado con dos de los romances de Zaide (Durán, 53 y 56) que figuran en el capítulo VI de las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (1595), el uno publicado por primera vez allí y el otro tomado de la *Flor de varios romances* de Pedro de Moncayo, 1589 (véase la edición de las *Guerras Civiles* editada en Madrid por Paula Blanchard. Demouge, año 1913, Introducción, pág. LVIII).

Parece muy dudoso que este romance de Zaide pueda atestiguar relaciones entre Marruecos y la Península en el tiempo en que se publicó; es mucho más probable que haya llegado a los judíos en época muy próxima a nosotros, en alguna colección impresa o pliego moderno. En efecto, reproduce con exactitud asombrosa, en sus versos 1 a 24, el texto del núm. 53 de Durán (despedida melancólica de los amantes). En los 25-28 y 29-33, nuestro texto transcribe, con igual fidelidad, invirtiendo sólo su orden, dos pasajes del número 56 de Durán, uno de ellos el famoso "Mira, Zaide, que te aviso", que ya no expresa melancolía, sino enfado. La reproducción casi literal del texto antiguo me parece excluir la hipótesis de una transmisión puramente oral desde el siglo XVI. Existen versiones tradicionales en la Península, y Durán recogió e hizo figurar una de ellas, andaluza, en su *Romancero* (núm. 54; está reproducida en *Ant.*, t. X, pág. 189); basta leerla para notar en ella las alteraciones y cambios, acostumbrados en las versiones orales, que justamente faltan en la nuestra. Existe además en mis informantes la conciencia del origen particular de este romance, pues vacilaron mucho antes de recitarlo con la pronunciación dialectal, alegando

que no era antiguo, que era "español" y que posiblemente no convenía hacerlo más marroquí de lo que era. Es muy notable que Menéndez Pidal, en su *Catálogo*, al indicar, como hace siempre, los lugares de procedencia de sus versiones, cite en este caso Gibraltar al lado de Tánger como si le constara que la presencia del romance en Marruecos se debe a un contacto moderno con la Península.

Para más detalles sobre las versiones marroquíes de *Zaide* y el proceso de tradicionalización oral de ese antiguo romance artístico, véase más adelante en las *Exploraciones*.

¡AY, QUÉ RUEDA DE FORTUNA!

(REQUIEBROS)

- ¡Ay, qué rueda de fortuna! ¡Ay, qué rueda de alegría!
Si no te cansas de andar, de dar vueltas a mi reja,
si por una me truxites a conocer estas tierras,
si por una linda dama, linda era la su belleza.
- 5 Yo la vi en su balcón, bien adornada y bien puesta;
a su derredor tenía todas flores en maceta,
de rosas y clavellinas, jazmines y violetas.
Atrevíme yo y pedíla un clavel de su maceta.
—Mira como me lo pide sin desbroche ni vergüenza.
- 10 —No os agraviéis, mi señora, que es la usança de mi tierra;
los galanes como yo demandan a las donzellas;
ellas nos dan a nosotros, nosotros damos a ellas.
Sacara una mano blanca toda de sortijas llena,
y la metió a su bolsillo y a su honda faldriquera.
- 15 Sacó un estuche dorado, y del estuche unas tijeras;
cortó clavel y besóle y al moçuelo se le diera;
—Toméis, moço, este clavel, recaday bien esta prenda;
la dama que os le da, el alma y la vida os diera.
Cerró la dama el balcón y al moçuelo dexó fuera.
- 20 Mira cómo te quedates forastero en tierra ajena;
ni besates ni abraçates, ni folgates con donzellas.
No es que te irás a alabar con mocitas de esta tierra.
Esto cantaba un galán al pie de una hierba buena;
el que no sabe de amor no sabe de cosa buena.

(Bs.As.)

Verso 1: asonante incorrecto; variante del *Catálogo*: ¡Ay, qué rueda de fortuna, — ay, de fortuna qué rueda!”.

Verso 2: *reja*, con jota moderna (la palabra no se usaba, que yo sepa, en el dialecto).

Verso 9: *desbroche* (igual en todas las versiones), palabra incomprensible.

Catálogo, 135.

Marruecos: LP, C (204, 205, 206 y 207); MR, XCVIII.

Ya hemos dicho que este romance se encuentra generalmente unido con el de la *Adúltera* (asonante *é-a*) en versiones peninsulares. Después de la conversación en el balcón con el mozo, la dama le hace subir a la casa, y entonces el marido, que está trabajando en el campo, tiene sospechas acerca de su mujer, vuelve y la sorprende (véase nuestro texto de la *Adúltera* en *é-a*).

La conclusión de las versiones marroquíes de *Requiebros*, que ridiculiza al mozuelo por su escaso éxito, parece contradecir lo anterior (declaración de amor de la dama, en nuestros versos 17-18). No sé cómo se puede explicar ese estado del texto, pero el hecho es que excluye la continuación con el adulterio. También los últimos versos, que forman un final utilizado con frecuencia en Marruecos, refuerzan la impresión de que el romance está terminado. La versión granadina de Martínez Ruíz (*Romancero de Güejar Sierra*, pág. 520, núm. 22), que también concluye el romance sin la geminación con el de la *Adúltera*, supone que la heroína es moza, y termina, muy torpemente, en declaraciones virtuosas y bodas.

Por su estilo, este romance parece ser de origen muy tardío.

SÉPASE POR TODO EL MUNDO

(EL CAPITÁN BURLADO)

- Sébase por todo el mundo, se publique allá en España
que es un mercader muy rico, mercader de grande fama.
A él le llaman don Pedro y a la su mujer doña Ana;
los dos tienen una hija que de quinze años no passa,
5 discreta desde chiquita, hermosa y de mucha gracia.
Un domingo indo a missa, por ser pascua señalada,
lo que llevara vestida lo diré sin faltar nada:
un jugón de tornasol y una camisa de Irlanda,
una saya de veludo toda ella galoneada,
10 un sombrero a lo francés que bien la señoreaba,
una media naranjada, con ligas de oro la ata,
y un çapatito picado con corchetes de esmeralda,
cadena de oro al pescueço que siete vueltas la daba,
catorze anillos muy finos que en sus dedos los llevaba,
15 un alfiler de un brillante que todo lo clareaba,
un coche a lo valiente, cien damas que la acompañan,
cuatro caballos mohores que la carreta rodaban.
Fuése passo tras de passo hasta que a la missa entrara;
cuando por la missa entrara, toda la gente pasmara.
20 Todos quitan los sombreros ante esta discreta dama,
y el capitán don Peñón con fuego de amor la habla:
—¿Hija de quién es, la niña? ¿Hija de quién es, mi alma?
—De don Pedro, mi señor, mercader de grande fama.
—¿Si me haze usted el favor de hospedarme en la su casa?
25 Tomara tinta y papel, al punto escribió una carta,
que le amueblen allí un cuarto y aderecen una sala,
que el capitán don Peñón se va de huésped a casa.
La respuesta que le dan: con un sí de mala gana.
—¿Cómo lo haré, mi hija, con este ladrón en casa?
30 —No se os dé nada, mi padre, yo haré al perro una traça.
Is, tráisme ahora, padre, a una esclava de mi casa;
la pondré los mis vestidos, mis ricas joyas y galas.
Y Antonia se pusiera una saya remendada;
con una escoba en la mano barriendo estaba la casa.

35 El capitán don Peñón llevó a la esclava de casa,
 y Antonia se quedó buena y honrada en su casa.
 (Bs.As.)

Verso 17: *mohores*, véanse las notas de la *Doncella guerrera*.

Catálogo, 117.

Marruecos: *O*, pág. 217; *LP*, LXXXIV (176 y 177); *Al*(PT, 118).

Es éste uno de los romances vulgares que han pasado a la tradición oral peninsular, y de allí a Marruecos en el siglo XIX. La versión de Ortega y la de Alvar tienen detalles distintos de la nuestra, y, en vez de concluir con el engaño imaginado por la doncella, comienzan de pronto otro cuento, según el cual quieren casar a la doncella a pesar suyo; ella llama a su amigo, y éste viene, deshace la boda y se lleva a la novia. La que está citada y resumida en el *Catálogo* y las de Larrea tienen, como la nuestra, el desenlace cómico que es muy probablemente primitivo.

Entre las versiones peninsulares la santanderina de Narciso Alonso Cortés (*Romances tradicionales*, pág. 238), con el título de *El matrimonio engañoso*, es más completa, o por lo menos más larga que las marroquíes; el capitán no sólo se lleva a la criada en lugar de la doncella, con tanta inverosimilitud como en las versiones judías, sino que se casa con ella, y cuando se entera de la verdad la mata. También se han conservado allí, mejor que en Marruecos, las violencias y amenazas del capitán, que siembra el terror en la familia y hace necesario el ardid de la doncella.

Se habrá notado, en el momento en que la heroína entra en la iglesia (nuestro verso 19), el recuerdo del romance de la *Misa de amor*; la versión 177 de Larrea lleva la imitación más lejos, pues dice:

Todos quitan los sombreros: — Aquí está la hermosa dama.
 El que sopla la candela, — la barba se le quemaba.

(véase, en *Exploraciones*, nuestro comentario de la *Misa de amor*).

DONDE HAY DAMAS HAY AMOR

(GENEROSIDAD)

Donde hay damas hay amor, donde hay gentileza y gala.
En la noble Andalucía un gran alcaide alcaidaba:
alto es y gentilhombre, hermoso y de buena gracia,
afortunado en el dinero y afortunado en las armas,
5 afortunado en los amores y en los platos que trataba.
Un trato trató de amor con una hermosa dama;
la mandó muchos billetes, muchos billetes y alhajas,
y todo se lo volvió, que era casada y honrada.
Un día estando almorzando con su marido a la mesa,
10 tanto bien dixera de él que a ella se la assongraciara;
no se levantó de allí más que de amores tocada.
Tomara tinta y papel, y al punto escribió una carta;
tomó dama de secreto y el billete le mandara.
El conde estaba almorzando, vido el billete en la halda.
15 —¿De ánde me vino este bien? ¿De ánde me vino esta gracia?
Si es hombre u es mujer, muy bien le será su paga.
Quitóse paños de siempre, se puso los de la pascua;
cabalgó caballo blanco, que el rey no le cabalgaba;
fuése passo tras de passo hasta que llegó a la casa;
20 con un anillo muy fino diera un golpe en la ventana.
La dama estaba en aviso, no se tardó en su llegada.
—Ayer estando almorzando con mi marido a la mesa,
tanto bien dixo de ti que a mí te me assongraciaras.
—Si es tu marido, señora, no le faltaré en su dama.
25 La dama, que atenta escucha, muerta quedó en la ventana.
(Bs.As.)

Versos 1-2: construcción incoherente, por alteración del pomposo comienzo.
Supongo que hay que leer. “Donde hay damas y amor, — donde hay gentileza y gala, / en la noble Andalucía”, etc.

Versos 10 y 23: *assongraciar*, corrupción de *congraciar*.

Catálogo, 113.

Marruecos: *LP*, LXXX (165 y 166); *MR*, LXXXVII.

El asunto de este romance es el rasgo de generosidad atribuido por la leyenda a Rodrigo de Narváez y llevado al teatro por Lope de Vega, aunque con modificaciones importantes, en su comedia *El remedio en la desdicha* (episodio de los amores de Narváez con la mora Álava). La leyenda original se encuentra en el *Inventario* de Antonio de Villegas, que es la única entre las fuentes posibles de la comedia de Lope que adorna con ese relato accesorio la historia famosa de la magnanimidad de Narváez con Abindarráez y Jarifa, contada en el *Abencerraje*. El *Inventario* dice cómo Narváez se enamora de una dama casada y cómo ella lo rechaza hasta que su mismo marido, al alabarle sus virtudes, le inspira amor hacia don Rodrigo; ella le hace llamar por una criada suya y cuando acude se le ofrece explicándole su cambio de actitud por la intervención involuntaria del marido: “Mas agradecedlo a mi marido, que tales cosas me dijo de vos, que me han puesto en el estado que agora estoy”. Entonces se arrepiente Narváez y le dice: “Por cierto, señora, yo os quiero mucho, y os querré de aquí adelante, mas nunca Dios quiera que a hombre que tan aficionadamente ha hablado de mí haga yo tan cruel daño, antes, de hoy más, he de procurar la honra de vuestro marido como la mía propia, pues en ninguna cosa le puedo pagar mejor el bien que de mí dijo” (véase ese texto en Menéndez y Pelayo, observaciones preliminares del tomo XI de las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia, pág. xxxvii, nota).

Nuestro romance se deriva sin duda alguna de un romance vulgar; lo demuestra claramente el estilo de su comienzo. Ya se nota, sin embargo, en varios lugares del texto, y sobre todo en la segunda parte, la influencia simplificadora de la elaboración tradicional y la contaminación con fórmulas tomadas de los romances viejos (versos 17 y sigs.). Observemos de paso que los versos 15-16 se han sacado de su lugar normal, que sería después del 21. No sé si existen versiones tradicionales de este romance en la Península. Las marroquíes son muy parecidas una a otra.

La alusión a la Andalucía y a la calidad de alcaide del héroe (verso 2) establece la relación del romance con Narváez, alcaide de Antequera y Álora, que no está nombrado aquí. Pero el tema puede haber existido en España independientemente de la persona de Narváez, pues existe también en Italia, en tiempos de Boccaccio, y hasta en la literatura latina de la Edad Media (véase María Rosa Lida, *El cuento popular en la literatura española*, Buenos Aires, 1941, pág. 59).

EN LA CIBDAD DE TOLEDO

(DIEGO LEÓN)

- En la cibdad de Toledo y en la cibdad de Granada,
allí se criara un mancebo que Diego León se llama.
Él era alto de cuerpo, morenito de su cara,
delgadito de cintura, moço criado entre damas.
- 5 De una tal se namoró, de una muy hermosa dama;
se miran por una reja, también por una ventana.
El día que no se ven, no los aprovecha nada;
ni los aprovecha el pan ni el agua de la mañana,
ni los aprovecha el dinero con que León negociaba.
- 10 Un día que estaban juntos, dixo León a su dama:
—Mañana te he de pedir, no sé si es cosa cercana.
—Aunque mi padre no quiera, esso negociado estaba.
Lo que la dama responde al moço le agradaba.
Otro día en la mañana con don Pedro se encontrara;
- 15 de rodillas en el suelo los buenos días le daba:
—Don Pedro, dame a tu hija, a tu hija doña Juana.
—Mi hija no es de casar, que aún es niña y muchacha.
Por hazer burla del caso a su hija lo contara.
—Hija, León te ha pedido, ¡váyase en hora mala!
- 20 ésse es hombre que no tiene de cabdal para una capa;
y el que mi yerno ha de ser ha de menester que traiga
de cabdal cien mil ducados, y otros tantos de oro y plata,
y otros tantos te daré, hija mía y de mi alma.
—Padre, casaime con él y aunque nuncua me deis nada,
- 25 que los bienes de este mundo Dios los daba y los quitaba.
Allí conoció don Pedro que de amores se trataba.
Alquiló cuatro valientes, los mayores de la playa,
que ande encuentren a León, que le sacaran el alma.
A la subida de un monte con los cuatro se encontrara;
- 30 a los tres dexara muertos, y uno herido estaba.
León se vido sin armas, a la mar se tira a nada;
unos dizen que murió, Dios le perdone su alma;
otros dizen que le vieron a la otra parte del agua.
No son tres días passados, León en la playa estaba;

- 35 ¿por dónde fuera a passar? por la calle de su dama.
 Arçó tres chinas del suelo, rónjalas a la ventana:
 —Mi dama que no responde, parece que está trocada.
 —No estoy trocada, León, que aún estoy en mi palabra.
 Abaxó las escaleras como una leona brava,
 40 y otro día en la mañana las ricas bodas se armaran.
 (Orán)

VARIANTES:

- 13 (se dice antes de 12).
 15 con el sombrero en la mano con cortesía le habla.
 17^a Con todo se lo diré si a la niña la agrada.
 26 que de amor está tocada.
 26^a Metióla en un aposento porque con él no hablara.
 27 los mayores de la plaça,
 34 León en la plaça estaba.

(Bs.As.)

Verso 6: *reja*, véase nota al verso 2 de *Requiebros*.Versos 27 y 34 (Orán): *playa*, palabra poco clara.¹*Catálogo*, 63.Marruecos: *P*, pág. 54 (sólo los dos primeros versos); *GG*, V; *LP*, XL (82, 83 y 84); *MR*, LXX; *Al* (PT, 63 a).

Éste es otro romance tardío, de la categoría de los vulgares, difundido hace poco en Marruecos, probablemente por algún pliego. Tiene el estilo característico y la pesadez narrativa de esa clase de romances, aunque, por lo visto, ya lo ha aligerado bastante la circulación oral. Un estudio más detenido de la elaboración de este romance necesitaría el conocimiento del pliego original. En cuanto a las versiones peninsulares, se han publicado muy pocas: la granadina de Martínez Ruiz (*Romancero de Güéjar Sierra*, núm. 8) me parece pertenecer a otro romance distinto de éste, aunque de tema vecino; la de M. Morales y M. J. López de Vergara (*Romancerillo canario*, núm. 60) se limita a una cita de seis versos, parecidos a los nuestros, pero con variantes que ya demuestran cierta vida tradicional; la cita que da María Goyri en sus *Romances*, etc. (*Revista de Archivos*, t. XVI, pág. 24, núm. 35) parece ser casi toda tangerina, salvo los dos primeros versos que han de pertenecer a la versión de Cáceres mencionada en las fuentes. Las versiones marroquíes son todas casi idénticas. La última de Larrea (núm. 84) se continúa con un episodio de celos tomado de otro romance, el de *Doña Antonia* (*Catálogo*, 87; Larrea LXI, 128).

¹ Me hace notar el profesor Francisco Márquez que las playas (la de Sanlúcar por ejemplo) eran a menudo sitios de reunión de matones y maleantes.

Este romance era sin duda alguna el más conocido de cuantos se cantaban en Orán. Las personas que habían olvidado todos los demás ofrecían invariablemente al investigador los primeros versos de *En la ciudad de Toledo*. No me extraña, pues, verlo figurar entre los tres romances ofrecidos a Menéndez Pidal por Salomón Lévy, de Orán (*Catálogo*, pág. 129). Así, de una tradición tan antigua como la marroquí, el último recuerdo y el más vivaz favorece paradójicamente a uno de los romances más modernos. Los nombres de Toledo y Granada y el aire español de los personajes bastan para asegurar un prestigio de antigüedad al romance, al cual las personas que lo cantan no consideran menos viejo que los demás; en cambio, la invención y los detalles, más modernos y novelescos, les seducen más fácilmente la imaginación.

MELCHOR Y LAURENCIA

- Málaga, oscuras murallas combaten en gran soberbio
el mejor puerto del mar que tiene el rey en su reino.
Por aquella calle mora, dentro de la calle nueva,
hay una mujer que la dicen doña Juana de Cabrera.
- 5 Esta tal tiene una hija que se llamaba Laurencia;
es más hermosa que el sol y más que la luna llena;
su boca es un arrebol, su nariz agua hilada,
sus dientes menudas perlas, sus labios son fina grana,
su garganta cristal fino, sus mejillas coloradas,
- 10 cabellos al sol dorado no los deferencia nada.
Ya la tratan de casar con un moço de la tierra,
que es galán y gentilhombre, se llama Melchior Vilesa.
Mañanita de San Juan fuense a folgar a una huerta,
donde está el mar y las olas, muchas damas en concierto.
- 15 Viniera una fuerte roca, y tirara moços a tierra;
muchos de ellos cautivaron, que los de demás huyeran,
y estos dos se han cautivado, el buen Melchor y Laurencia.
Allá en la plaça de Argel ya los ponían en venta;
los ha comprado una mora de gran cabdal y hazienda.
- 20 Siete años fueron cautivos sin rescate que tuvieran,
y al cabo de los siete años, cuando la fortuna adversa,
de más entonces la mora no pudo ver a Laurencia.
—Mira, Melchor, que te digo que tu amor me causa pena,
que te volvas a mi ley, de Mahoma tu profeta.
- 25 Tú te casarás conmigo, gozarás de mis haziendas;
gozaré tu hermosura y tu la mi gentileza.
Lo que Melchor la responde, con lágrimas que le cuelgan:
—Más pronto me caiga muerto y me sostenga la tierra,
que yo cambiar mi ley ni olvidar a Laurencia.
- 30 —Mira, Melchor, que te digo que ya te vendí a Laurencia.
—¿A quién la vendites, mora? ¿y a quién has hecho essa venta?
—Ayer la ha comprado un turco de gran cabdal y haziendas;
esta noche duerme a bordo y mañana parte a su tierra.
Y Melchor, que no dormía, al camino se saliera.
- 35 Encontró al amo durmiendo, Laurencia a su cabecera;
mató al amo y a dos criados, y a una criada se lleva.

- Cuatrocientos mil reales el perro en la faldriquera,
 que con ellos se hallaba; para la mar endereça.
 Allí vieron un barquito embarrancado en la arena,
 40 que de la camisa hizo la desdichada la vela;
 y en hora y media llegaron a ver las blancas almenas,
 y a pedir una limosna por Dios en aquesta puerta.
 Abaxó una niña a abrir, una niña muy pequeña:
 —Madre, aquí está una mujer, y trae un hombre con ella.
 45 —Anda, vay dílos que entren, que aquí tomarán la siesta.
 ¡Ay! válgame Dios del cielo, ¡a quién te me assemejas!
 a una niña que tenía, que se llamaba Laurencia.
 —Digadeis, señora mía, si tenía alguna seña.
 —Tiene un lunarcito negro en su espalda a la derecha.
 50 —Yo soy Laurencia, mi madre, la desdichada Laurencia,
 y este que a mi lado veis es el buen Melchor Vilesa.
 Como esso oyera la madre, en un desmayo cayera;
 ¡qué de vinos y vinagres, que del desmayo volviera!
 Echóla en sus ricos braços, y en sus ricos braços la echara,
 55 y otro día a la mañana las ricas bodas armaran.

(Bs.As.)

Verso 1, alterado; corregir según la variante del *Catálogo*: “combaten el mar soberbio”.

Verso 9: *mejilla*: pronúnciese con jota moderna.

Verso 13-15: asonancia y sentido alterados; Larrea: “... — fuense a folgar a una huerta, / donde está la mar arriba, — cien damas con sus sirvientas”. No se entiende la *roca* del v. 15 (igual en Larrea).

Versos 37-38: construcción y sentido alterados.

Catálogo, 50.

Marruecos: *LP*, XXXI (61).

Otro romance vulgar que ha entrado en la tradición marroquí. Existen de él versiones peninsulares (Milá, en el núm. 275 de su *Romancerillo*, da noticias, y cita algunos versos de una de ellas; véanse también los núms. 209 y 210 de Cossío y Maza Solano). María Goyri (*Revista de Archivos*, t. XVI, núm. 38) hace algunas citas de *Melchor y Laurencia*, e indica que se recogió en Asturias, Cataluña, Tángier. Todas esas versiones coinciden en lo esencial del relato. La transmisión tradicional ha dejado intacto el estilo de este romance, salvo algunos pasajes demasiado literarios, que se han desfigurado y oscurecido, particularmente el enfático comienzo. El pliego que daría a conocer ese romance a los judíos marroquíes debió llegar a sus manos en el siglo pasado o a principios de éste; pero también pudieron pasar a Marruecos versiones peninsulares ya tradicionalizadas.

EN EL NOMBRE DILO TÚ

(DIONISIO DE SALAMANCA)

En el nombre dilo tú y su madre soberana,
te escribo, esposa querida, esta lastimosa carta,
para que sepas por ella la mala vida que passa
el pobre de tu marido entre esta perra canalla.
5 Bien sabrás, esposa mía, cómo salí una mañana
de la cibdad de Alicante, cercado de malas aguas,
navegando el viento en popa con alegría sobrada,
cuando a las tres de la tarde fue nuestra desgracia tanta:
los tres barquitos del moro nos vinieron dando caça;
10 al barquito aprisionaron y a todos nos maniatan.
¿Adónde fuimos vendidos? En una pública plaça.
Nos compró un turco muy rico que Mustafá se llamaba.
A su casa me llevó y al punto me dio una açada,
para que al jardín me fuera y las plantas cultivara.
15 Me quedí en esse ejercicio seis meses por cuenta clara,
y al cabo de los seis meses, un domingo de mañana,
baxó mi ama y me dixo estas siguientes palabras:
—Has de saber, Leonisio, que me quemo en viva llama,
que por tus amores muero, sólo tú eres la causa.
20 Reñega de Dios, reñega, que me empeño en mi palabra
de dar muerte a mi marido sin que nadie sepa nada;
tú te casarás conmigo; ¿qué me respondes? ¿qué aguardas?
—Mahoma es un embustero que con diablos liga y trata,
y assí te digo, Celima, que te vayas a tu casa,
25 que tengas paz con mi amo, que es cosa más acertada.
Como esso oyó la señora, como una leona brava:
—Acudí, criados míos, que esse quistiano me mata;
después que mató a su amo, en mí quiere hazer vengança.
Todos me buscan soberbios, y yo, que inocente estaba,
30 rezando un santo rosario a la Virgen soberana
y encomendándole a Dios a los hijos de mi alma.
No te puedo escribir más, pues el aliento me falta.
Tu esposo que bien te quiere, Leonisio de Salamanca.

(Bs.As.)

Verso 1: *dilo tú*, fórmula evasiva e irónica para no pronunciar el texto genuino ("En el nombre de Jesús"); de igual modo el verso siguiente dice *su madre* en vez de "la Virgen". Existe en mis informantes la conciencia del texto primitivo, y la alteración es voluntaria. Véase el verso correcto en la versión de Larrea.

Verso 15: *ejercicio*: véanse las notas sobre *reja* y *mejilla* en los romances anteriores.

Marruecos: LP, CXIII (226).

Este romance también se deriva de un pliego del siglo XVII o XVIII, que figura en el *Catálogo* de pliegos sueltos que da Durán en el primer tomo de su *Romancero general*; en la lista de los del siglo XVIII, los cuales generalmente, según dice Durán, son reimpressiones del siglo XVII, menciona en efecto (t. I, pág. LXXXVII) un romance de *Dionisio el de Salamanca*, que es sin duda nuestro *Leonisio* y cuya primera parte dice también: "En el nombre de Jesús". El estilo de nuestra versión, perfectamente conservada con los caracteres propios de esa clase de romances, su grado muy imperfecto de descristianización, pues no ha desaparecido el recuerdo del texto primitivo de los dos primeros versos y más lejos subsisten el rosario y la Virgen (verso 30), y el hecho de no figurar en el *Catálogo* permiten suponer que sea una adquisición reciente y poco difundida del romancero marroquí, fundada en algún pliego que habrá llegado a Marruecos en las últimas generaciones.

LA SEMANA MAL EMPLEADA

El lunes de una semana salió a pasear la Inés;
me encontré con la inhumana y dije postrado a sus pies:
—Señorita, si me admite, mi corazón la daré.

Y me respondió la ingrata: —Ahora no puede ser,
Mañana al anochecer.

⁵ Llegó el martes; silencioso en su calle me paré;
la vi salir tan hermosa, más bien ángel que mujer.
Alargué el paso y la dije: —Señorita, lo de ayer.

Y me respondió la ingrata: —Ahora no puede ser,
Mañana al anochecer.

Llegó el miércoles, y, lleno mi corazón de placer,
¹⁰ la vi con su madre al lado; ¡ay de mí! si la hablaré.
Medio entre dientes la dije: —Señorita doña Inés...

Y me respondió la ingrata: —Ahora no puede ser,
Mañana al anochecer.

Llegó el jueves y ansioso desperté al amanecer;
me fui a su casa al punto, cerrada me la encontré;
¹⁵ volví por la tarde al punto, y al verme ella díjome;

—Caballero, voy de marcha, ahora no puede ser,
Mañana al anochecer.

El viernes, yo, con sentido de hablarla con rapidez
y con fino amor la dije: —Señorita, ¿me ama usted?
Si usted me ama, yo la adoro; no me deje padecer.

²⁰ Y me respondió la ingrata: —Ahora no puede ser,
Mañana al anochecer.

Llegó el sábado, que un siglo se llegó a mi aparecer;
la saludé placentero y me respondió cortés;
mas, al llegarme a pedirla un favor de no sé qué,
me respondió la ingrata: —Ahora no puede ser,

Mañana al anochecer.

²⁵ Llegó por fin el domingo; contento la fui a abrazar,
y me respondió la ingrata con enfado singular:
—Toda la semana entera bien se puede hacer penar,
pero la Iglesia romana, domingo no es regular.

Caballero, abur y andar.

(Bs.As.)

Catálogo, 137.

No habría incluido en la presente colección esta composición, seguramente moderna y ajena al romancero, si Menéndez Pidal no le hubiera dado lugar en su *Catálogo*. Puede aducirse como prueba de la nueva capacidad de absorción de la tradición judía al reanudarse, después de varios siglos, las relaciones entre los desterrados y la Península. La transcribí, por supuesto, en ortografía moderna.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

I. BALANCE DE LA TRADICIÓN MARROQUÍ

Es empresa muy vana tratar de definir los rasgos propios de una tradición oral en un dominio tan complejo y a la vez tan profundamente unificado como el del romancero. Todo cuanto se puede decir al respecto corre riesgo de quedar refutado al aparecer versiones nuevas, dentro o fuera de la tradición particular que pretendemos caracterizar. Sólo se pueden afirmar, acerca de la tradición marroquí, los puntos siguientes:

1. Esa tradición es relativamente rica en romances "históricos" y también en carolingios y novelescos antiguos, muchos de ellos rara vez recordados o del todo olvidados en la Península. A menudo las versiones marroquíes se conservan en mejor estado que las de cualquier otra tradición hispánica, y hasta son más completas, en ciertos casos, que las que se recogieron e imprimieron en el siglo xvi. En general son de tono y estilo más antiguos (menos modernizados) que las versiones peninsulares modernas. Por todas esas razones la tradición judeo-española de Marruecos es de inapreciable valor.

2. Se observan en la tradición marroquí los mismos rasgos que en toda la tradición moderna: desenlaces alterados (truncos, postizos), lagunas, adiciones mecánicas, contaminación y geminación. Pero no podemos decir hasta qué punto esos rasgos no son propios de toda tradición oral; se notan también en la tradición antigua, aunque de ella sólo conocemos lo mejor. Me parece siempre más arriesgado, en presencia de un conjunto tan rico como es la tradición marroquí, hablar de decadencia sin muchas reservas.¹

¹ La verdadera decadencia es la que traen las condiciones modernas de la vida, que arruinan hasta la base de la cultura oral y deshacen el caudal

3. Los procedimientos con los cuales la tradición recrea su materia al transmitirla son los mismos en nuestros tiempos que en la primera época del romancero. Lucha perpetua contra el olvido, la tradición, hoy como en los siglos xv y xvi, se esfuerza para que el poema no pierda valor al perder sustancia; fuente de invención y de vida, trata de animar y exaltar lo que trasmite. En todo eso actúa semiconscientemente, tanteando y probando muchas soluciones malas para encontrar una buena.¹ El trabajo de la tradición en los primeros tiempos del romancero pudo ser más activo y más feliz. Sin embargo, es interesante observar que persiste el espíritu creador del romancero. Las versiones marroquíes no ignoran el arte de recrear un poema con variantes (bástenos recordar *La Muerte del Príncipe don Juan*), ni el de embellecer un final abreviándolo o cortándolo (*Boda estorbada, Cautivo del renegado*).

4. En las versiones tradicionales de los romances de fecha más tardía, especialmente los vulgares, es donde se podría apreciar mejor el trabajo de la tradición en la última época: hemos visto que la tradición no ha dejado de modificar el estilo de esa clase de romances, simplificándolo y aproximándolo, aunque muy desigualmente y siempre en forma muy incompleta, a la sencillez del tradicional. Pero también es muy fuerte la tendencia a la reproducción pasiva de esos largos textos, sin mayor esfuerzo para disimular o remediar las ruinas producidas por la mala memoria. Para estudiar más precisamente la acción de la tradición en esos casos recientes, habría que disponer del texto original del romance; desgraciadamente, no siempre ha sido éste mi caso.²

II. CRONOLOGÍA DE LA TRADICIÓN MARROQUÍ

Ya sabemos que, si bien la tradición judía, en su conjunto, es de las más antiguas, por ser anterior al destierro, no dejó de enri-

tradicional. De eso se observaban todavía pocos síntomas en la generación de mis informantes.

¹ Quizá no se hayan advertido bastante, en los procesos de elaboración de la poesía colectiva, ciertas semejanzas sugestivas con los mecanismos de la invención individual, que muchas veces tampoco conoce de antemano sus fines, y se dirige hacia ellos a través de la misma combinación de accidentes, de inspiración oscura y de inteligencia.

² Véase, sin embargo, en las *Exploraciones*, el estudio sobre *Zaide*.

quecerse después de 1492 con aportes nuevos, probablemente traídos a Marruecos por judíos rezagados en su salida de España, por viajeros, por cautivos cristianos, quizá también por los moriscos expulsados a su vez de España. Menéndez Pidal cita datos que prueban las relaciones de los judíos de Oriente con España hasta el siglo xvii (*Catálogo*, pág. 136 y siguientes) y supone, con mucha razón, que los contactos tuvieron que ser más frecuentes aún con Marruecos.

Entre los romances acogidos por la tradición marroquí después del destierro, se pueden distinguir dos clases:

a) Los que pudieron llegar a Marruecos en las décadas que sucedieron al destierro y hasta fines del siglo xvi, época en la cual es indudable que las relaciones con España siguieron muy activas. En esa categoría se pueden colocar el romance de la *Muerte del príncipe don Juan*, que relata un suceso ocurrido algunos años después de la expulsión; el de la *Muerte del rey Felipe*, si no me equivoco al pensar que relata la muerte de Felipe II, ocurrida en 1598; también todos aquellos sobre cuya fecha de aparición hay dudas, no pudiéndose afirmar que son de los más viejos (así el del *Nacimiento de Bernardo del Carpio*; los de *Landarico* y del *Robo de Elena*, que son de origen erudito); por fin los que se derivan total o parcialmente de textos de fecha tardía (el de las *Quejas de Jimena*; el de *Tarquino y Lucrecia*).

b) La segunda categoría comprende los romances de origen más reciente, artificiosos o vulgares, que tienen que haber llegado a Marruecos en pliegos modernos, durante las últimas generaciones. Es notable, en efecto, la costumbre de los judíos marroquíes de recoger versiones impresas en los libros modernos y aprenderlas de memoria (véase el comentario de nuestra versión de las *Quejas de Jimena*). Conozco por lo menos un romance vulgar del cual me consta que fue introducido en Marruecos por un folleto moderno. Es el de *Don Pedro Acedo* (figura en el Catálogo bajo el núm. 132 bis): una de mis informantes me dijo que lo conocía, y que me lo podía recitar entero, avisándome que era muy largo y se componía de varias partes; agregó que vendían libros en Ceuta donde estaba completo y que creía que de allí habría llegado a Tetuán. Lamento no haberlo recogido. Por otra parte, es posible que romances de toda clase hayan penetrado en Marruecos en versiones peninsulares orales, pues, según hemos visto, está bien atestiguada la penetración en la tradición marroquí del patrimonio oral moderno de la Península (véanse nuestras versiones de *Don Bueso y Delgadina*).

Para volver al problema de la cronología del romancero marroquí, creo que se puede resumir así lo esencial:

1) la mayor parte de la tradición marroquí se remonta a la época anterior al destierro;

2) en la época que siguió inmediatamente al destierro continuó en forma activa la circulación de romances entre España y Marruecos (igual cosa sucedió en la tradición oriental);

3) en los siglos XVII y XVIII disminuyeron los contactos a causa del aislamiento creciente de los judíos en sus nuevos territorios (el Oriente aparece completamente aislado, y su tradición cortada de España desde entonces);

4) en el siglo XIX, y sobre todo desde la penetración europea en el África del Norte y la reanudación de las comunicaciones materiales y culturales con España, se registran en Marruecos nuevos aportes peninsulares, que consisten en versiones impresas (particularmente vulgares) y versiones tradicionales (de romances de toda clase, incluyendo los viejos) llevadas por inmigrantes españoles.

III. ¿TIENE CARACTERES PROPIOS LA TRADICIÓN JUDÍA?

La comparación de la tradición marroquí con la oriental sugiere otro problema: el del grado de originalidad o personalidad de la tradición judía considerada en su conjunto. Es indudable que el romancero judío de Marruecos y el de Oriente presentan rasgos parecidos frente a la tradición oral de la Península. No hablemos de lo que uno y otro deben a las condiciones históricas comunes, es decir, sobre todo, su arcaísmo. Lo que nos preguntamos es si, antes de que hayan actuado esas condiciones, existía ya un romancero judío con tendencias o preferencias propias. Ahora bien, sólo en esta colección, sin hablar de coincidencias menores, notamos no menos de doce romances desconocidos o escasos en la Península, que existen también en Oriente (*Sueño de doña Alda*, - *Moriana y Galván*, - *La linda Melisenda*, - *Robo de Elena*, - *Tarquino y Lucrecia*, - *Vergilios*, - *Landarico*, - *Malcasada del pastor*, - *Bodas en París*, - *Vos labraré yo un pendón*, - *¿Por qué no cantáis, la bella?*, - *Rey envidioso de su sobrino*).

No se pueden alegar motivos geográficos, pues se sabe que los judíos españoles de Oriente proceden de distintas regiones de Es-

paña, y no cabe duda de que a Marruecos también fueron judíos de varias partes de la Península. Tampoco se puede invocar algún rasgo del espíritu o de las creencias judías que explique la elección de los romances más arriba citados. No veo explicación posible sino en las relaciones que debieron de tener unas con otras, antes del destierro, las comunidades judías esparcidas en España; es posible que esas relaciones, fundadas en la identidad de la fe y de las condiciones de vida, y concretadas en viajes de una comunidad a otra, matrimonios entre familias de distintas ciudades, celebración de bodas y fiestas en que precisamente se cantaban romances, hayan unificado la tradición judía, haciendo que llegaran a ser populares o que cayeran en el olvido, entre todos los judíos de España, unos mismos romances. El particularismo judío, si existió en ese dominio, no resultó, pues, de una diferencia de espíritu o conformación moral entre judíos y cristianos, sino de la separación material que creaba en esos tiempos la diferencia de religión, acentuada, en el cuarto de siglo inmediatamente anterior al destierro, por la creciente segregación impuesta a los judíos. El hecho de que algunos de los romances que acabamos de citar son probablemente posteriores al destierro tiende a demostrar que, durante cierto tiempo, no sólo llegarían a una y otra parte judíos emigrados después de los demás, sino que circularían judíos de un punto a otro del Mediterráneo buscando un asilo definitivo. Así pudo mantenerse la unidad de la tradición judía aun después del destierro.¹

IV. LA TRADICIÓN JUDÍA Y LA GEOGRAFÍA DEL ROMANCERO

Otro problema es el de la situación de las variantes judías en la geografía del romancero. En la proporción en que la tradición judía es anterior al destierro, debe de hundir sus raíces en las

¹ Menéndez Pidal (*Rom. hisp.*, t. II, pág. 340) cree más bien que el repertorio sefardí refleja sencillamente el estado de la moda en el momento de la expulsión. Es muy posible que sea así. Pero no se puede dejar de observar que cada tradición regional tiene sus preferencias, sus romances predilectos, sólo por ser más frecuentes e intensas las comunicaciones dentro de la región que con el exterior; si se admite la conjetura que hice, los judíos no serían más que un caso particular (no geográfico, sino —por decir así— sociológico) de ese hecho general.

regiones de España, indudablemente diversas, donde vivieron los judíos españoles,¹ triunfando, en la unificación relativa del romancero judío, los romances y las variantes de las regiones donde los judíos eran más numerosos e influyentes. Por lo menos es ésa la hipótesis más verosímil. Al contrario, en las creaciones, aumentos y cambios experimentados después del destierro, principalmente en la época moderna, es natural que la tradición judía dependiera más íntimamente de las regiones españolas más cercanas; claro está que en el Oriente, demasiado lejano, no pudo influir la mayor o menor proximidad, pero Marruecos tuvo que estar particularmente expuesto a la influencia de las provincias meridionales de España y de su litoral mediterráneo.

V. ELIMINACIÓN DE ELEMENTOS CRISTIANOS EN EL ROMANCERO JUDEO-ESPAÑOL

En un solo punto, puramente negativo, las creencias judías dejan su sello en el romancero. Aludo a ese fenómeno curioso que hemos observado varias veces en nuestros romances y designado con el nombre de *descristianización*. Este proceso hubo de producirse entre los judíos desde la época más remota, en la proporción en que se interesaban por la literatura profana de origen no judío. En cuanto al romancero, sabemos, por la vitalidad misma de la tradición judía, cuán vivo era ese interés. Sabemos, además, que la inclinación hacia la poesía profana en lengua castellana era bastante fuerte entre los judíos españoles como para influir en las creaciones de sus poetas litúrgicos. La música de los poemas españoles servía para los cantos religiosos, hasta tal punto que los rabinos más severos creyeron necesario prohibir semejante uso, que creaba, según ellos, una peligrosa confusión de lo profano y de lo sagrado (véase Danon, *Revue des Etudes Juives*, año 1896, pág. 103 y sigs.; es muy probable que hechos semejantes a los que señala Danon hayan existido en Ma-

¹ Ya lo admite Menéndez Pidal en su *Romancero hispánico*, t. II, página 339: "Generalmente considerados, los dos grupos sefardíes, en conjunto, no son clasificables con relación a las regiones que hoy se delimitan en la Península, ni a las que quisiéramos suponer en el siglo xv, que totalmente desconocemos, porque desconocemos igualmente la procedencia de cada colonia, y es además presumible que en ellas se mezclaran judíos procedentes de diferentes comarcas peninsulares".

rruecos). Es de suponer que la afición de los judíos hacia la poesía española no naciera con el romancero. Ya antes debieron interesarse igualmente por los cantares épicos. Sería erróneo imaginarlos aislados en sí mismos e ignorantes de lo que entusiasmaba a sus contemporáneos cristianos. Los judíos del Norte de Francia, por ejemplo, eran grandes lectores de relatos heróicos (¿“chansons de geste”? ¿novelas de caballerías?), como lo demuestra la opinión expresada por uno de sus rabinos, el cual juzga que no se deben leer, el día del sábado, “los relatos de guerra escritos en francés” (*Tosafoth*, Sabb. 116 b, citado por Neubauer en la *Revue des Etudes Juives*, año 1882, pág. 46 y nota 3; el texto es de los siglos XII-XIII): en este caso el rabino temía que semejantes lecturas profanasen el sábado; lo curioso es ver cómo los fieles judíos ocupaban la inacción de ese día sacrosanto leyendo las hazañas de los caballeros cristianos. Lo que se comprueba entre los judíos del norte de Francia, particularmente encerrados en sí mismos y limitados a su cultura rabínica, se puede aplicar más aún a los del Mediodía de Francia y a los de España, cuya cultura era mucho más brillante y que mantenían con el mundo exterior relaciones mucho más frecuentes. Para volver a nuestro tema particular, cabe pensar que los judíos de España participaron desde los tiempos más antiguos, como los demás habitantes de la Península, en la difusión y transmisión de los poemas tradicionales de Castilla. Pero esos poemas, especialmente los romances, por estar impregnados de espíritu cristiano y sembrados de ideas y expresiones católicas chocantes para los judíos, tuvieron que despojarse de algunas de ellas para poder incorporarse al patrimonio judeo-español).

Resumiremos aquí los hechos principales que a ese respecto se observan en nuestros romances:

a) Se han eliminado las invocaciones a Jesús (*Leonisio de Salamanca*) y a la Virgen o a una santa (*Gerineldo*, versión de Buenos Aires, — *Señas del marido*, — *Delgadina*, — *Leonisio*); el hecho de persistir en *Leonisio* el recuerdo del texto primitivo es indicio de adquisición muy reciente del romance. La mención devota del Señor y la Virgen en *Delgadina* revela igualmente que es una versión peninsular, que apenas ha circulado en Marruecos. Ha desaparecido un final exaltador del cristianismo en *Hermanas reina y cautiva*. En otro caso se ha eliminado una intervención de los demonios (en la *Infanticida*).

b) Han desaparecido alusiones a romerías cristianas en *Melissenda* y *Hermanas reina y cautiva*, y la mención de un rosario en la *Buena hija*.

c) Subsisten, sin embargo, varias menciones de fiestas cristianas (Navidad en *Venganza de un hijo*; Pascua Florida en *Hermanas reina y cautiva* y *Don Bueso*); se menciona en *Conde Olinos* un entierro en la iglesia; los romances de *Vergilios*, *Aliarda*, *Muerte ocultada*, *Mala suegra castigada*, *Soldados forzadores*, *Capitán burlado* aluden a la misa; aparece un cura en *Molinero y padre cura*, un obispo y un fraile en *Vergilios* y *Rico Franco* (aunque por el contexto se ve que se habría olvidado el significado exacto de esas palabras); se alude al estado de monja en *Señas del marido*; se conservan nombres de santos y santas para designar conventos (en ese mismo romance) o fechas (en el *Conde Arnaldos*), y hasta el nombre de Cristo, aplicado a una estatua de Jesús (en *Garcilaso de la Vega*).

De todo eso resulta muy claramente que lo único que ha sido eliminado es lo que parecía implicar de parte del recitador una adhesión a las creencias o a la devoción cristiana; en cambio no estorbaba en ningún modo la alusión puramente objetiva a cosas y costumbres cristianas. No estamos, pues, en presencia de una influencia positiva del espíritu judío sobre el romancero, sino de una intervención negativa, de una expurgación, reducida a lo indispensable e inspirada en los escrúpulos religiosos del recitador judío. Cuando el texto no daba lugar a semejantes escrúpulos se conservaron los elementos cristianos del romancero, sin otra alteración que la que podía producir la incomprensión creciente de las alusiones cristianas en el ambiente islámico de Marruecos.

En cambio, parecen existir elementos de una judaización positiva en ciertas versiones orientales. Ya hemos notado un curioso desenlace judío en la versión que da Galante de *Hermanas reina y cautiva*, y una alusión a “la ley santa y bendita” en una versión oriental de *Delgadina* (véase nuestro comentario de las *Señas del marido*). Hallo en el romance núm. 1 (*Hijo de la condesa* o *Poder del canto*) de la colección de Danon (= *Antología*, t. X, pág. 308) estas palabras de una madre a su hijo:

Aséntate a mi lado, — cántame una cantica
de las que cantaba tu padre — en la noche de la Pascua.

“Noche de pascua” es una expresión muy corriente entre los judíos para designar la noche que precede al día de la fiesta, y señala el

comienzo de las solemnidades y regocijos. Ni el *Catálogo*, 122, ni Ortega, pág. 232, conocen esta variante, que parece sustituir a la variante cristiana que da Milá (*Romancerillo Catalán*, núm. 207):

—¿Quina cantarí, mare? — ¿Quina cantarí yo?

—La que cantava 'l teu pare — a la nit de l'Ascensió.

Igualmente *Vos labraré yo un pendón*, en la versión de Danon, lleva esta queja del marido:

Tengo los ojos marchitos — de meldar la ley de Dios.¹

En todos estos ejemplos se puede observar la introducción de costumbres y expresiones netamente judías en el romancero castellano.

En el conjunto de los romances judíos que conozco, sólo hallo un caso de polémica anticristiana abierta. Está en un romance poco conocido (*Catálogo*, 40). Durante una tormenta en el mar, un personaje invoca a la Virgen, y provoca con esa invocación la ira del Dios verdadero, el cual, al suplicarlo en buena forma otro personaje, podrá calmar la tormenta:

—Señora, la mi Señora, — de esta fortuna escápame;

si de esta fortuna me escapas — con oro vos encoronare.

Esto sintió el patrón del mundo — las olas más sobreviare.

—Vate, vate, pota amaria² — que sos falsa y mentirosa;

tenemos un padre *rahman* — que muchas maravías hace;

mos la haga de contino, — de prisa que non de tadre.

El quite la nave del golfo — como la parida que pare...³

¹ Variantes iguales en las versiones de Attias, Molho y Yona (véanse referencias en las notas que acompañan al romance en esta colección).

² Hay que leer, seguramente, "puta María".

³ Se han publicado otras versiones de este romance, muy a menudo contaminado con otro del *Pastor fiel*, en las colecciones de Galante (núm. VI, versión muy acertada), Uziel (en *Rešumot*, t. VI, 1931, núm. 8), Attias (número 59) Armistead y Silverman (*Diez romances*, núm. 2), Yona (pág. 642). Diego Catalán, en su introducción al *Romancerillo canario*, hizo un estudio excelente de este romance, apoyado en versiones peninsulares y canarias y en cuatro versiones orientales inéditas (de una de ellas procedía la cita del *Catálogo*, que reproducimos). Si aceptamos sus sugerencias, no sería éste un caso de judaización de un romance hispánico, sino al contrario un romance de origen judío, cristianizado más tarde: en las versiones cristianas, es la misma Virgen quien rechaza las plegarias de los naufragos, recordándoles sus pecados y ofensas: "actitud, dice D. Catalán, extrañísima y contraría a todos los esquemas de la poesía tradicional" y que, por lo tanto sólo le parece

Sin embargo, esos hechos, cuyo número y alcance son muy limitados, no cambian la conclusión general sugerida por el romancero judío: la tradición conservada entre los judíos españoles no ha sufrido refundiciones profundas, inspiradas por la diferencia de creencias y costumbres. Lo que nos transmiten los judíos del Mediterráneo es una tradición española.

explicable como arreglo cristiano de la primitiva narración judía (plegarias a la Virgen, ineficaces por dirigirse a un ídolo impotente). La explicación es ingeniosa y muy plausible. Sin embargo, pensándolo bien, me parece difícil que los judíos se hayan atrevido a componer y difundir un romance con insultos a la Virgen; es más probable, quizá, una forma cristiana primitiva, cuyo desenlace ignoramos, y donde tales blasfemias han podido figurar en boca de algún personaje sacrílego —y luego una judaización a base de ese pasaje (?)

MELODÍAS TRADICIONALES

MELODÍAS TRADICIONALES¹

EL CONDE DE SANDARIA

(Nacimiento de Bernardo del Carpio)

Herma-na tie-ne el buen. Ci-di Que Xi-me na se—
lla-ma — ba Na-mo-ra-do se ha— bi-a de e
-lla Es-te con-de de San — da — ria.

The musical score for 'El Conde de Sandaria' is written in a single treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody consists of three lines of music. The first line contains the lyrics 'Herma-na tie-ne el buen. Ci-di Que Xi-me na se—'. The second line contains 'lla-ma — ba Na-mo-ra-do se ha— bi-a de e'. The third line contains '-lla Es-te con-de de San — da — ria.' The time signature changes from 3/4 to 2/4 in the second line and remains 2/4 for the third line. There are various musical notations including slurs, ties, and a fermata over the final note.

EL REY FERNANDO

(El rey Sancho y Urraca)

Rey Fer—nan-do, rey. Fer—nan—do De To—le—do y
A-ra — gón, A pe — sar. de los fran — ce — ses
Den-tro de — la — cor-te en — tró —

The musical score for 'El Rey Fernando' is written in a single treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 5/4 time signature. The melody consists of three lines of music. The first line contains the lyrics 'Rey Fer—nan-do, rey. Fer—nan—do De To—le—do y'. The second line contains 'A-ra — gón, A pe — sar. de los fran — ce — ses'. The third line contains 'Den-tro de — la — cor-te en — tró —'. The time signature changes from 5/4 to 3/4 in the second line and remains 3/4 for the third line. There are various musical notations including slurs, ties, and a fermata over the final note.

¹ Su notación se debe a León Algazi, Jane Bathori y Daniel Devoto, a quienes agradezco su paciente y amistosa ayuda.

BELISERA

(La linda Melisenda)

The musical score for 'BELISERA' is written in a single system with four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is written in a soprano clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece ends with a double bar line.

To-das las a-ves dor-mí-an Cuan-
 tas Dios cri-a-ra u ma-se,
 No dor-mí-a Be-li-se-ra La hi-
 -ja del Em-pe-ran-te

¿QUÉ SE PENSABA LA REINA?

(Don Galván y la Infanta)

The musical score for '¿QUÉ SE PENSABA LA REINA?' is written in a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is written in a soprano clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece ends with a double bar line.

¿Qué se pen-sa-ba la rei-na? ¿Que hon-ra-da hi-ja te-
 -ní-a Con es-se con-de Ver-gi-co Tres ve-zes pa-ri-do ha-bí-a.

GIRINELDO

(Gerineldo)

¿Quién tu—vie—ra tal for—tu—na__ Pa—ra ga—nar
 lo per—di—do__ Co—mo tu—vo Gi—ri—nel—do__
 __ Ma—ña—ni—ta de do—min—go__ ?

The musical score for 'GIRINELDO' is written in a single treble clef staff. It begins with a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of three lines of music. The first line contains the lyrics '¿Quién tu—vie—ra tal for—tu—na__ Pa—ra ga—nar'. The second line contains 'lo per—di—do__ Co—mo tu—vo Gi—ri—nel—do__'. The third line contains ' __ Ma—ña—ni—ta de do—min—go__ ?'. The piece concludes with a double bar line.

VERGICO

(Vergilios)

Pre—so lle—van a Ver—gi—co__ El rey
 le man—dó pren—der Por u—na__ trai—ción que ha
 he—cho En los pa—la—cios del rey

The musical score for 'VERGICO' is written in a single treble clef staff. It begins with a 2/4 time signature and a key signature of two sharps (D major). The melody consists of three lines of music. The first line contains the lyrics 'Pre—so lle—van a Ver—gi—co__ El rey'. The second line contains 'le man—dó pren—der Por u—na__ trai—ción que ha'. The third line contains 'he—cho En los pa—la—cios del rey'. The piece concludes with a double bar line.

A CAÇAR VA EL CABALLERO

(La infantina)

A ca — çar va el ca — ba — lle — ro —
 — A ca — çar co — mo — so — lí — a —
 — Los per — ros — le — i — ban — ca — çan — do —
 — Y el hal — cón — per — di — do ha — bí — a.

EL CONDE NIÑO

(Conde Olinos)

Le — van — tó — se el Con — de Ni — ño — Ma —
 — ña — ni — ta — de San — Juan — A dar
 a — gua a sus — ca — ba — llos — A —
 la o — ri — lla — de — la — mar.

EL SEVILLANO

(Me casó mi madre)

Es-te Se-vi-lla-no Que non dor-me-
 -cí a To-mó es-pa-da en ma-
 -no Fué a ron-dar la vi-lla.

The musical score for 'El Sevillano' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 2/4 time and consists of three staves of music. The melody is simple and rhythmic, with some changes in time signature (3/4 and 2/4) indicated by the notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

MI PADRE ERA DE FRANCIA

(La malcasada del pastor)

Mi pa-dre e-ra de Fran-cia Y mi
 ma-dre no A-jun-ta-ron-se a
 u-na Y na-cie-ra yo

The musical score for 'Mi Padre Era de Francia' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 2/4 time and consists of three staves of music. The melody is more complex than the first piece, with many eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

SIEMPRE LO OYÍ YO DEZIR

(Vos labraré yo un pendón)

Siem — pre lo o — yí yo — de — zir — En
 ca de mi pa — dre se — ñor — Que quien por a — mo —
 -res ca — sa Su vi — da vi — ve — con do — lor.

CANTO DE UN GALÁN

(¿Por qué no cantáis, la bella?)

U — na hi — ja tie — ne el rey, u — na hi —
 -ja a — rre — ga — la — da — Su pa — dre, por más va —
 -lor, un cas — ti — llo la fra — gua — ra.

PREGONADAS SON LAS GUERRAS

(La doncella guerrera)

Pre-go— na— das_ son las_ gue — rras,

Las_ gue — rras_ del rey Le— ón ____ Todoelquea_ e—

-llas_ no sa — le Su ca — sa es — ta — rá en _ pri—

-sión Su ____ ca — sa es — ta — rá en _ pri — sión.

Detailed description: The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and folk-like, with lyrics in Spanish. The first staff begins with a treble clef, two sharps, and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'Pre-go— na— das_ son las_ gue — rras,'. The second staff continues: 'Las_ gue — rras_ del rey Le— ón ____ Todoelquea_ e—'. The third staff continues: '-llas_ no sa — le Su ca — sa es — ta — rá en _ pri—'. The fourth staff concludes: '-sión Su ____ ca — sa es — ta — rá en _ pri — sión.' There are some musical notations like slurs and accents throughout the score.

PASSÉASE BUESO

(Rey envidioso de su sobrino)

Pa— ssé— a— se Bue— so Por to— da Se— vi — lla Es—

-pa— da lle — va en ma — no Ya bien_ que la gui — a.

Detailed description: The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is simple and folk-like, with lyrics in Spanish. The first staff begins with a treble clef, one flat, and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'Pa— ssé— a— se Bue— so Por to— da Se— vi — lla Es—'. The second staff concludes: '-pa— da lle — va en ma — no Ya bien_ que la gui — a.' There are some musical notations like slurs and accents throughout the score.

AL SALIR Í YO A UN REBASQUE

(El cautivo del renegado)

Al sa—lir í yo a un re—bas— que —
 — ¡Ya—tán ca—ro— que a mí— cos —ta!
 Ca—ti—vá—ron—me los mo—ros En —
 —tre— la— paz— y la gue—rra—

EN CA DEL BUEN REY

(El caballo perdido)

En ca del buen re—ye Se per—dió un ca—
 —ba—llo; De—zi—an que el con—
 —de Lo ha—bí— a ro—ba—do.

LA REINA XERIFA MORA

(Hermanas reina y cautiva)

La rei — na xe — ri — fa mo — ra, La que
 mo — ra en Al — me — ri — a Di — ze que tie — ne de —
 —sse — o Deu — na — quis — tia — na — cau ti — va, —

ESCÚCHÍS, SEÑOR SOLDADO

(Las señas del marido, açon. é)

—Es — cu — chís, se — ñor — sol — da — do, Si de
 las gue — rras ve — néis. —Sí, se — ño — ra. de las
 gue — rras, de las gue — rras del — In — glés.

EN LA CIBDAD DE TOLEDO

(Diego León)

En la cib-dad de To-le — do Y en la cib-
 -dad de Gra-na-da, Aí se cri-a-ra un man-ce — bo
 Que Die-go Le — ón — se lla — ma —

EN EL NOMBRE DÍLO TÚ

(Dionisio de Salamanca)

En el nom — bre — dí-lo tú — Y
 su ma-dre so-be — ra — na — Te es — cri-bes-po — sa que —
 -ri-da, — Es — ta las — tí — mo-sa car-ta —

EXPLORACIONES
(1951-1966)

EXPLORACIONES DEL ROMANCERO
JUDEO-ESPAÑOL MARROQUÍ
ENTRE 1951 Y 1966

Se sabe que el romancero tradicional de los judíos españoles de Marruecos ha sido conocido relativamente tarde, y se ha publicado en forma muy desigual. Menéndez Pidal, en su *Catálogo del romancero judío español*, dio por primera vez numerosos extractos de versiones marroquíes, sacados de una colección que a principios de nuestro siglo había juntado José Benoliel en Tánger. Esos extractos eran bastante breves. Menéndez Pidal se proponía publicar las versiones completas, con otras que Manrique de Lara y otros colectores recogieron más tarde en Marruecos para él, en la edición monumental que preparaba de todo el romancero tradicional hispánico. De esa edición sólo se han publicado hasta hoy dos tomos; ¹ en el primero se hallan varias versiones marroquíes completas del romance del *Nacimiento de Bernardo*. Entre tanto habían aparecido la colección de Manuel L. Ortega en su libro *Los hebreos en Marruecos*, Madrid, 1919 (22 romances), y la que he publicado en la *Revista de Filología Hispánica*, 1944 y 1945, y se reedita en este volumen (68 romances). Desde entonces otros investigadores han explorado la tradición marroquí: nos proponemos comentar aquí las más importantes de esas colecciones.

¹ R. Menéndez Pidal, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, tomo I, Madrid, 1957: Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio; — tomo II, Madrid, 1963: Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara.

I

El Sr. Arcadio de Larrea Palacín ha publicado en 1952 dos importantes volúmenes de romances marroquíes, resultado de una encuesta realizada a partir de octubre de 1950 en Tetuán.¹ Esa ciudad sigue siendo el centro judeo-español más importante del Norte de África, tanto por la densidad de su población judía de habla española como por la fidelidad con que se conserva allí la tradición. La colección del Sr. Larrea Palacín, que comprende 144 romances y ofrece, de la mayoría de ellos, varias versiones diferentes, o sea en total, 270 textos y 285 melodías, es indiscutiblemente la más rica de todas las colecciones de romances marroquíes publicadas hasta ahora. La abundancia de esa cosecha, a la cual contribuyeron personas de diversas generaciones, algunas de ellas muy jóvenes (véase tomo I, pág. 10 de la Introducción), demuestra que la tradición judeo-española en el Norte de África tiene la vida más larga y tenaz de lo que se pensaba.

El Sr. Larrea Palacín se limitó a publicar los textos recogidos, sin pretender estudiar ni comentar esa inmensa materia. Primero da sus romances en el orden en que figuran en el *Catálogo* de Menéndez Pidal, suministrándonos versiones nuevas para 103 de los 148 romances que componen dicho *Catálogo*. Si se recuerda que, de esos 148 títulos, unos 25 se fundan exclusivamente en la tradición oriental, se admitirá que la colección Larrea incluye, en sus números I a CIII, casi toda la tradición marroquí, tal como la había recogido José Benoliel en 1906, en tiempos mucho más favorables que el nuestro. La colección Larrea trae versiones nuevas de casi todos los romances de los cuales colecciones anteriores ya habían hecho conocer textos íntegros, completando las breves citas del *Catálogo*, y versiones por primera vez completas de casi todas las demás piezas del mismo *Catálogo*. Nos da, además, en sus números CIV a CXLIV, versiones de romances que faltan en el *Catálogo* y casi siempre en las colecciones publicadas hasta la fecha, con lo cual amplía en forma notable nuestro conocimiento de la tradición marroquí.

¹ Arcadio de Larrea Palacín, *Cancionero judío del norte de Marruecos*, t. I y II: *Romances de Tetuán*, Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1952.

No se trata de hacer un inventario completo de las riquezas de esa colección, de la cual apenas podemos citar aquí algunas muestras. En cuanto a los romances ya señalados en Marruecos que reaparecen aquí con excelentes versiones, citemos, entre los viejos, los números IV, *Destierro del Cid*; XVIII, *Nacimiento de Montesinos*, a veces contaminado con la *Venganza de un hijo*, LXXXVII; XIX, *Rosaflorida*; XXXIX, *Moriana y Galván*; entre los tardíos, que llegaron a Marruecos en fecha reciente, y a veces penetraron apenas en la tradición oral, los moriscos de *Abindarraéz* y de *Zaide*. El primero (núm. XI = *Catál.*, 18) es una versión, acortada y alterada, de un romance que figura en *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita (= Durán, 80); es interesante ver cómo la tradición redujo casi completamente ese romance artístico a la sencillez del estilo popular: lo que queda de la materia antigua del romance está armonizado con la larga continuación, hecha de varios trozos tradicionales, que se le ha agregado. Más curioso todavía es el caso del romance de *Zaide*, del cual volveremos a hablar más adelante, y cuyas tres versiones han experimentado en forma desigual la acción de la transmisión oral (núm. XII = *Catál.*, 19). Es muy verosímil, aunque no se pueda demostrar absolutamente, que romances de esa clase, que no pudieron conocerse sino por fuentes escritas, han penetrado hace poco en Marruecos, probablemente en el transcurso del siglo pasado. Igual se puede decir de los romances que se conviene en llamar vulgares (núms. XXXI, *Melchor y Laurencia*; XL, *Diego León*; LXI, *Doña Antonia*; LXV, *La calumnia*; LXXX, *Generosidad de Narváez*; LXXXIV, *El capitán burlado*; XCVII, *Pedro Acedo*; C, *Requiebros*), todos ellos ya señalados o presentes en las colecciones anteriores y asimilados en grados diversos a la tradición oral. Muchos de ellos, en la colección Larrea, proceden de copias escritas, otros fueron recitados de memoria; el del *Capitán burlado*, algo tradicionalizado ya en la Península, puede haber pasado a Marruecos sin la ayuda de un texto escrito. En resumen, la colección del Sr. Larrea Palacín, en toda esa primera parte, confirma y completa ampliamente lo que ya sabíamos de la tradición marroquí, de su venerable antigüedad y de su enriquecimiento reciente.

Los romances que aparecen aquí por primera vez en versiones marroquíes, son también de naturaleza muy diversa. Son en prin-

cipio, los números CIV a CXLIV; de hecho, unos treinta romances¹ que se pueden clasificar en dos categorías, unos muy ajenos al estilo tradicional y sacados con frecuencia de copias manuscritas, otros que al contrario tienen las características acostumbradas y el acento de la poesía popular.

Entre los primeros figura, bajo el núm. CVI, un larguísimo juglaresco, que reproduce los núm. 165, 166 y 167 de la *Primavera* cosidos uno tras otro (o sea: muerte de Valdovinos; pleito entablado por su tío el marqués de Mantua contra Carloto, hijo de Carlomagno, autor de esa muerte; sentencia dada contra Carloto: en total, 1.081 octosílabos); completa esa pieza una versión suplementaria de las quejas del marqués y de su famoso juramento, versificados en 60 octosílabos artificiosos. Ese texto inmenso está reproducido de una copia manuscrita, y queda excluido que haya sido objeto de una transmisión oral verdadera. El contacto de la tradición marroquí con la fuente impresa es, según toda probabilidad, reciente; sin embargo, las variantes de detalle del texto recogido, si se lo compara con las versiones impresas del siglo XVI, son bastante numerosas como para obligarnos a suponer, o bien que procede de un impreso moderno de texto diferente del antiguo, o bien que en un momento dado un lector lo aprendió de memoria y luego lo recitó con variantes antes que se volviera a poner por escrito. Casos parecidos han de ser, entre otros, los núms. CXI, *La valerosa cautiva*, y CXII, *La esposa cautiva*, romances vulgares de penetración seguramente reciente (el CXII consta de 620 octosílabos en una de sus versiones, que procede de una fuente manuscrita; la otra versión, recogida oralmente, ya no tiene más que la primera parte del romance, y aun muy acertada).

Entre los romances de carácter verdaderamente tradicional que nunca habían figurado anteriormente en colecciones marroquíes, citemos el núm. CV, que bajo el título de *Cantar del Saidi* no es sino el venerable *En las almenas de Toro* (= *Prim.*, 54), en dos versiones que desfiguran bastante el antiguo relato, tan dramático;

¹ No cuento las piezas que ya figuraban en el *Catálogo*, sin que lo haya notado el editor, o en otras colecciones de Marruecos, ni varios textos (colocados en esta parte de la obra) que no son verdaderamente romances (números CVII, CXVIII, CXXVI, CXXX). En cambio, los núms. LXIII, *Gallarda matadora de hombres*; XCVIII, *La Bella en misa*; CI, *Otros tres y son seis*, a pesar de llevar referencias al *Catálogo*, donde en efecto figuran, son las primeras versiones *marroquíes* conocidas de esos romances.

la "reprehensión que hizo el Cid al rey don Alonso" desapareció casi por completo de su texto, pero la escasez del romance en la tradición antigua y moderna las hace preciosas a pesar de todo. Bajo el núm. CXXIII figuran dos versiones del *Caballero burlado* (= *Prim.*, 154 y 154a), hasta ahora no señalado en Marruecos. El núm. CXXXVII es una versión del *Prisionero*, corta como la del *Cancionero general* de 1511 (*Prim.*, 114); otra muestra de ese romance, muy parecida, encabeza, bajo el número LXXIV, una versión de *Gerineldo* (texto núm. 156). El núm. CIX es una versión, estropeada inmediatamente después de los primeros versos, del romance de *Grifos Lombardo* o del *Conde Preso* (= *Prim.*, 137); otra versión marroquí completa de ese romance, con un estudio de Diego Catalán, ha sido publicada en el *Romancerillo canario* de Mercedes Morales y María Jesús López de Vergara.

Muchos de los romances que aparecen por primera vez en esta colección se nos presentan en versiones muy deterioradas, a veces difíciles de identificar: así los núms. CXXIV, CXXV, CXXXVIII, CXLII. Toda la tradición oral, y la judía tal vez más que cualquier otra, suele conservar verdaderas ruinas; lo curioso es que esas ruinas reaparezcan, idénticas en su extrañeza, de una colección a otra. *Desilusión*, *Rey envidioso de su sobrino*, *Caballo perdido*, que figuran en mi colección, vuelven a aparecer, sin cambios, en los núms. LXXIX, XCII y XC de la colección Larrea; los dos últimos también están en la de Ortega; todos están citados en el *Catálogo*. Ninguna de esas versiones ayuda a aclarar o completar la otra. Igualmente *La Muerte del rey Felipe* (núm. XCIV) presenta en las dos versiones Larrea y en la mía el aspecto de un romance geminado, con las mismas incoherencias en todos sus textos. Semejante constancia, en poemas tan deteriorados y alterados, cuyas versiones se recogieron con grandes intervalos de tiempo y espacio, merece ser subrayada.

Un problema que esa colección, en su conjunto, obliga a plantear es el de la contribución peninsular moderna en la parte más auténticamente popular de la tradición marroquí contemporánea. En cuanto a los romances que proceden de libros o pliegos impresos, es muy probable, como ya hemos visto, que hayan venido a agregarse hace poco al patrimonio primitivo. Pero en presencia de una versión tradicional de buena ley, ¿quién dirá si pertenece al viejo fondo judeo-español, llevado en el destierro a fines del siglo xv y aumentado en las generaciones siguientes con la llegada de nuevos desterrados y el

paso de viajeros de lengua española, o si ha entrado a Marruecos con la colonización e inmigración españolas de la segunda mitad del siglo pasado? Hace años he indicado que, con toda seguridad, procedían de ese último origen una versión de *Don Bueso* y otra de *Delgadina* (véanse esas versiones en mi colección). Bien mirado —y esta nueva cosecha no favorece poco esa impresión —parece que la difusión del romancero peninsular moderno en la tradición marroquí ha sido bastante considerable. No es fácil, claro está, pronunciarse sin riesgo de error en cada caso particular, pero la dualidad de tono y estilo de los romances que componen esa colección es, en general, indudable. Compárense las primeras piezas que allí figuran, viejos romances “históricos” que poco deben a influencias recientes, o aun ciertos novelescos, como los núms. XLVIII, *La Malcasada del pastor*, o LX, *El veneno de Moriana*, o LXVIII, *Rapto (Las bodas en París)*, que todos tienen el acento de la antigua tradición judeo-española, con el LXIX, *Soldados forzadores*, o el CXXVII, *La Exigente*, o el CXXXIII, *La tentación del náufrago*, por ejemplo, que llevan tan claramente la marca de la España popular moderna. Se pueden admitir, como indicios visibles de importación reciente, los rasgos lingüísticos ajenos al judeo-español (el uso de *Vsted*, por ejemplo), ciertas palabras y giros que sorprenden el oído acostumbrado al habla tradicional, también la alusión a instituciones españolas (grados militares modernos, títulos eclesiásticos o prácticas católicas, etc.) que los judíos españoles o habían olvidado o no conocían todavía antes de las últimas generaciones. Es evidente, por ejemplo, que los muchos romances satíricos sobre sacerdotes que el Sr. Larrea Palacín señala por primera vez en la tradición marroquí (se conocía, hasta ahora, *El molinero y el cura*, núm. LXXXV de Larrea = *Catál.*, 118), sea cual fuere la fecha de su composición, deben, con toda probabilidad, haberse introducido en Marruecos recientemente (núms. CXXI, CXXXIX, CXLIV; igualmente el CXXXIV, *Monja contra su gusto*). Se les puede agregar, sin gran riesgo de equivocación, aunque no se note en ellos alusión alguna a las cosas de la Iglesia, los romances satíricos o fuertemente indecentes de los núms. CXXIX, CXL, CXLI. Pero en muchos casos se puede vacilar. Indicios decisivos se notan en versiones de acento insólito, demasiado parecidas a sus hermanas andaluzas: así en el núm. CXIV (“En la verde, verde, — En la verde oliva...”) un “tú eres”, “un “pícaro”, los nombres de Rosalía, Sofía y Constancia; o en las versiones del LII, *La adúltera* (ason. *ó*), hermosas versiones

populares de estilo muy sobrio, nombres de objetos y prendas de vestir modernos, y la mención de un “soldadito del segundo batallón” que no pudo, por cierto, penetrar en Marruecos antes que el ejército español mismo. De acuerdo con tales indicios, se siente uno tentado de admitir el origen peninsular moderno de una cantidad de romances, aun entre los más conocidos y populares en el ambiente judío (por ejemplo el de las *Señas del marido*, núm. XXXVIII de Larrea, que figura en todas las colecciones marroquíes —y muchos más). Sin embargo, toda norma de discriminación resulta dudosa, por haberse mezclado, contagiándose una a otra, la tradición antigua y la nueva, como se ve en el caso del núm. L, *Mujer engañada* (romance llamado del *Sevillano* en Marruecos = *Catal.*, 74; otras formas en la Península con el exordio “me casó mi madre”): la última de las versiones Larrea de ese romance está contaminada en su principio y en sus versos 37 y siguientes por las formas peninsulares modernas, sin que esté alterada su marcha general, fiel al tipo marroquí. Todos los grados intermediarios deben de existir entre las viejas versiones tradicionales que permanecieron intactas y las que proceden enteramente de la España del siglo XIX o XX; las primeras pudieron enriquecerse con variantes recibidas hace poco, las segundas transformarse revistiendo algo del estilo de la tradición local. Al pretender utilizar la tradición judeo-española norteafricana como depositaria de un estado antiguo del romancero, hay, pues, que manejar con prudencia los criterios delicados y fugaces que nos proporcionan la lengua, el estilo, las fórmulas poéticas utilizadas, el contenido de los textos.

* * *

El Sr. Larrea Palacín, en las introducciones de sus dos volúmenes, declara su intención de limitarse a su tarea de editor. No pretende estudiar ni comentar en algún modo los textos que publica. Sólo nos expone las condiciones de su encuesta, las circunstancias en que los romances se cantan en Tetuán, las categorías y “ciclos” en los cuales los transmisores suelen repartir sus *cantares*: esas informaciones corroboran o completan útilmente lo que ya sabíamos (especialmente, que ciertos romances de tema lúgubre se reservan para el día de *Tis'a be-Ab*, o sea el 9 del mes de Ab, aniversario de la destrucción del Templo).

Sin embargo, el Sr. Larrea Palacín no pudo prescindir de comunicarnos algunas de sus reflexiones sobre los textos que recogió. De hecho, se pronuncia sobre dos problemas muy delicados. El primero es el de las importaciones españolas recientes en la tradición marroquí: impresionado por la semejanza de algunas versiones que ha recogido en Marruecos con versiones peninsulares modernas y temiendo que se le reproche la presencia en su colección de versiones sospechosas, trata de establecer su antigüedad en Marruecos alegando las relaciones que los judíos españoles, como bien se sabe, siguieron manteniendo con la Península aun después del destierro: como si esas relaciones antiguas pudieran explicar textos cuyo carácter y detalles llevan la marca de la España contemporánea. En todo caso, el Sr. Larrea hizo bien en publicar todo lo que encontró en la tradición marroquí actual, sin tener en cuenta el origen, siempre discutible, de cada pieza.

En segundo lugar, el Sr. Larrea Palacín, después de notar en su primer tomo (pág. 31) la existencia de invocaciones específicamente cristianas en el romancero judeo-español de Marruecos, vuelve a ese tema en su segundo volumen (pág. 6) para negar que los judíos hayan eliminado de su tradición, como yo creo, los elementos cristianos. La descristianización del romancero judeo-español es, sin embargo, un hecho. Ese hecho es patente en Oriente, donde no se han producido las importaciones recientes desde la península, allí ha desaparecido casi totalmente de los textos tradicionales lo que se relacionaba con la fe cristiana. Ese trabajo de eliminación se ha realizado también en Marruecos, en cuya tradición ha dejado huellas visibles. Las versiones Larrea no traen nada nuevo al respecto, salvo quizá un mayor número de textos introducidos en Marruecos en fecha reciente, en los cuales los elementos cristianos, en ciertos casos, han resistido mejor: los transmisores de las últimas generaciones están más al tanto de las cosas cristianas que sus abuelos, y su piedad judía, menos susceptible, ya no censura tan severamente los textos que transmiten. El Sr. Larrea Palacín invoca —y es muy natural que lo haga— el año que pasó en Tetuán en contacto estrecho con muchas personas de la comunidad judía; pero una estancia de un año en ese ambiente en 1950 no pudo, tal vez, darle una idea exacta de lo que eran los judíos españoles de antaño. Hace unos cuarenta años, los ancianos que conocí en Orán, adonde habían emigrado medio siglo antes, y donde habían estado menos expuestos a la influencia española que los judíos que habían permanecido en

Tetuán, eran profundamente ajenos a los conceptos y al lenguaje de la España cristiana: era para ellos un mundo lejano, del cual los separaba, primero la ignorancia, y luego, en la medida en que lo llegaban a conocer, la oposición absoluta de creencias. Tal debió de ser el ambiente judeo-español marroquí en los tiempos anteriores a la colonización española. He tratado de indicar lo que atestiguaba, en los romances que había recogido, la acción descristianizadora de la tradición judía; esa acción, que seguramente empezó muy temprano, en España misma, y cuyas consecuencias se echan de ver en el fondo más antiguo de la tradición, siguió aplicándose a las adquisiciones recientes. En todo caso, al examinar, en las versiones Larrea, algunos pasajes correspondientes a los que yo había señalado en mis versiones, he comprobado que habían sufrido, en los dos casos, los mismos cambios, y llegado a variantes análogas. El lector mismo podrá hacer la comparación, si el tema le interesa. Además, el Sr. Larrea Palacín no ha visto que en sus propias versiones se manifiesta a veces un esfuerzo original de descristianización. En su núm. LXXIV, *Gerineldo*, si bien una versión enuncia en términos cristianos el juramento del héroe (“Juramento tengo hecho — y en la Virgen de la Estrella”, t. II, pág. 21; variante parecida en otra versión, t. II, pág. 13), otro texto sustituye la Virgen con un libro (véase, en mi versión bonaerense, el juramento prestado “en el libro de la Estrella”); al libro se le llama aquí, t. II, pág. 17, verso 72, un “librito rezar”, y vuelve a aparecer varias veces en la colección bajo los nombres más extraños: “libro de Nisar”, t. I, pág. 104, verso 94; “librito Nizar”, t. I, pág. 139, verso 42; “librito nisá”, t. II, pág. 184, verso 2, etc.; todas esas formas demuestran hasta qué punto un misal era cosa oscura para los judíos de Tetuán: “Juramento tengo hecho — y en un libro *misal*” se lee, en efecto, en la versión de *Melisenda* que figura en la *Flor Nueva* de Menéndez Pidal; y ese verso se repite en otras partes del romancero viejo. Más aún, Virgen y misal han sido expulsados de otra de las versiones Larrea (t. II, pág. 24, versos 81-82), que ofrece esta variante notable, aunque contraria al asonante: “Juramento tengo hecho — y a mis padres los antiguos”. Otro ejemplo: he recogido una versión de *Delgadina*, no descristianizada, de origen peninsular reciente, cuya procedencia no ignoraban mis informantes (véase mi colección); las dos versiones Larrea no difieren de ella en lo esencial; pero si bien la heroína, en una de ellas responde como en la mía a las propuestas incestuosas de su padre (“No lo permita Dios

padre — ni la Virgen soberana”, t. I, pág. 338, versos 11-12), en la otra dice (t. I, pág. 341, versos 9-10): “No lo permita *Dios, padre, — ni tal quiera ni tal haga*”, como en la versión de Ortega (pág. 234 de la edición de 1934); y ninguna de las dos tiene en su final, como la mía, la aparición de la Virgen y del Señor al lado de Delgadina muerta.

Es cierto que en muchos lugares las versiones Larrea conservan elementos cristianos que faltan en las demás versiones marroquíes conocidas de los mismos romances. Pero llevan al mismo tiempo, con frecuencia, indicios indiscutibles de procedencia española reciente. Así en el núm. XXX, *Don Bueso*, el caballero, al reconocer a su hermana, se exclama: “Qué palabras estas que oigo, — sagrada Virgen María” (t. I, pág. 161, versos 37-38); pero esa forma octosilábica del romance es tardía; muy difundida en Andalucía, debió de pasar de allí a Marruecos en el transcurso del siglo XIX (ése es el caso de mi versión; se pueden comparar esas versiones con las hexasilábicas, de tipo antiguo, como la del *Catálogo*, 49, y las del mismo Larrea, núms. XXX y CXV). En el número XLVI, *La mala suegra*, las dos primeras versiones hacen decir a la heroína, al punto de parir, que desearía tener por compañía a “Jesucristo y a su madre”; pero esas dos versiones, como lo hace notar el editor mismo, t. I, pág. 237, se parecen mucho a las peninsulares modernas (véase, por ejemplo, la andaluza de la *Antología*, t. X, pág. 191: el parecido es casi literal, salvo el “Confíesate, mi Carmela” del esposo homicida, que desapareció entre los judíos, ajenos a la práctica de la confesión); otra redacción del romance (t. I, pág. 240), más antiguamente o mejor aclimatada en Marruecos, y que también se encuentra en Ortega (pág. 224), ya no menciona a Jesús ni la Virgen, igualmente ausentes de las versiones judías orientales (véase *Antología*, X, págs. 313-314, versiones de Coello y Danon).

Los romances más ricos en elementos cristianos son, naturalmente, los que proceden de fuentes impresas. Los vulgares especialmente empiezan a menudo con invocaciones católicas; así hace el CXI: “A la que es Madre del Verbo, — María, nuestra Señora, / Le pido humilde, postrado”, etc. ¿Qué podría significar semejante comienzo para un judío o una judía del viejo Tetuán? ¿Acaso se cree que ese exordio hubiera sobrevivido mucho tiempo a la circulación oral en un ambiente judío? He aquí otro, ya reducido a un estado miserable, el del núm. CXII: “Noche de San Juan Bautista — muy resplandeciente y clara / De la que Juana nació — de

aquel cordero sin mancha". No hay, claro está, ninguna malicia en ese estrago. Pero la malicia no está siempre ausente. Una de mis informadoras cantaba, hace años: "En el nombre *dilo tú*" por no decir "En el nombre de Jesús"; la versión Larrea del mismo romance de *Leonisio de Salamanca*, núm. CXIII de su colección, tiene el exordio intacto, pero hallamos, en otro lugar del libro, un rasgo de agresividad anticristiana en el cual el editor no parece haberse fijado. En las versiones impresas antiguas de la *Muerte de Valdovinos*, la sentencia dada contra Carloto comienza así: "En el nombre de Jesús — que todo el mundo ha formado / Y de la Virgen su madre — que de niño lo ha criado" (*Prim.*, 167); ahora bien ¿qué es lo que se lee en la versión Larrea (tomo II, pág. 167, versos 927-928)? La Virgen ya no se menciona; sus dos octosílabos se han esfumado, y la invocación a Jesús se ha vuelto: "En el nombre de Jesús, — que todo el mundo ha *desformado*", lo cual hace sospechar una opinión muy poco cristiana, por cierto, sobre el advenimiento de Cristo.

Ese problema de la descristianización del romancero marroquí no tendría, en sí mismo, gran importancia, si no estuviera relacionado, como ya hemos visto, con otro más importante: el del grado variable de antigüedad de la tradición marroquí actual. Se puede admitir, según creo, como regla general, que un texto cuyos elementos francamente cristianos no se han eliminado o reducido a un residuo sin sentido ha llegado recientemente y circulado poco en Marruecos. Precisamente porque sería lástima perder, sin buenas razones, ese útil criterio, he insistido en el punto discutido —muy imprudentemente, a mi parecer— por el señor Larrea Palacín.¹ Nos anuncia (tomo II, pág. 6) un trabajo más extenso sobre esa cuestión, y espera llevarlo a cabo con la gracia de Dios. Deseemos, con toda caridad, que esa gracia no le escasee. La mereció bien, por la amplia y bella cosecha de textos que nos ha proporcionado, y por la sinceridad con que los recogió, aunque podamos deplorar que semejante colección, tan esperada, y que seguramente no se volverá a hacer tan

¹ Acaban de tratar, en su conjunto, ese tema de los elementos cristianos en el romancero judeo-español los Profesores S. G. Armistead y J. H. Silverman: *Christian elements and dechristianization in the sephardic romancero*, págs. 21-38 de los *Collected studies in honour of Américo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965; ese estudio ampliamente documentado y juicioso en sus conclusiones, termina, hasta nueva orden, la discusión.

pronto, no se haya editado con más cuidado¹ y un conocimiento más serio de la materia.

II

El Sr. Manuel Alvar, profesor de la Universidad de Granada, ha explorado, casi al mismo tiempo que el Sr. Larrea Palacín, la tradición poética de los judíos españoles de Marruecos. Entre el verano de 1949 y la primavera de 1951, ha visitado con provecho

¹ Abundan los errores en la identificación y colocación de los romances. El de la *Pérdida de Antequera* (fragmento) y el del *Polo* (o de las *Siete guardas*) faltan en el índice, por estar sus textos unidos, respectivamente, con el *Nacimiento de Bernardo* y *La Infanta deshonrada*, bajo cuyos títulos (núms. I y LXXVI) hay que buscarlos. No se ha identificado el romance de *Garcilaso de la Vega* (fragmento), geminado (núm. V) con *El Cid* y *Búcar*. La habitual referencia al *Catálogo* falta en varios romances, que el autor no supo identificar: núms. CXVI, *Muerte ocultada* (= *Catál.* 75); CXLIII, *Rico Franco* (= *Catál.*, 85). A veces una versión de un romance que ya figura en la colección se publica aislada bajo otro número, como si fuera un romance distinto: el núm. CXV no es más que una versión del XXX, *Don Bueso*; el CXXXI, una versión del LXXXIX, *Doncella guerrera*; el CXXXV parece pariente del LXXXVII, *Hijo vengador*. Otras veces el editor relaciona con un número del *Catálogo* versiones que no le pertenecen: el núm. XXXIII no es el *Cautiverio del príncipe Francisco* (*Catál.*, 52), sino una versión geminada del *Cautiverio de Guarinos* (*Catál.*, 22) y del *Sueño de doña Alda* (*Catál.*, 21), ya recogidos en la colección bajo los números XIV y XIII; — el núm. XXXVI no es el núm. 56 del *Catálogo*, *La Aparición*, ason. í, sino una forma asonantada en éa, y también conocidísima; — el núm. LVII no es *Bernal Francés* (*Catál.*, 83) sino una variante del comienzo del LIV, *La Adúltera*, el cual, a su vez, está identificado con poca razón a *Catál.*, 80 que tiene el mismo tema (el amante a la puerta de la querida, los pies en la nieve, etc.), pero con otro asonante y en versiones orientales; — el núm. LXXVII no es *El mal encanto* (*Catál.*, 108 bis), salvo una ligera contaminación, sino una versión, bastante mala, de *Delgadina*, muy parecida a la que ya figura en la colección bajo el número LXXII, versión 148; — el núm. LIX, *La Infanticida*, separado del LVIII con motivo de un supuesto asonante en éa en vez de áa, tiene en realidad, exceptuando los primeros versos, ese último asonante como las demás versiones. — Tendría mucho que decir sobre la forma en que el Sr. Larrea Palacín transcribió sus textos y la poca utilidad de su colección para el conocimiento del judeo-español de Marruecos. Desgraciadamente, el sumo descuido con que se hicieron esas transcripciones vuelve a menudo problemática su interpretación. Véase al respecto, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XIV, julio-diciembre 1960, pág. 307 y sigs.

Tetuán, Melilla, Larache y Tánger. Proyecta una recolección más completa y sistemática y un estudio general del romancero marroquí.¹ Mientras tanto ha publicado en varias revistas y libros versiones nuevas de muchos romances, a veces con comentarios comparativos y referencias al conjunto de la tradición hispánica. Esos textos y estudios, dispersados en publicaciones distintas, son los que me propongo examinar aquí juntos, como una valiosa contribución al conocimiento del romancero judeo-español marroquí.

El Profesor Alvar publicó, en 1951, un artículo titulado *Romances de Lope de Vega vivos en la tradición marroquí*,² cuyo título, en verdad, es algo engañoso: de hecho, se trata de un romance de *Zaide* ("Por la calle de su dama") y del de las *Almenas de Toro*. Ahora bien, si es cierto que los romances de *Zaide* se han podido atribuir en gran parte a Lope, esa atribución no es absolutamente segura (Alvar la discute detenidamente en su artículo). En cuanto a *Las Almenas de Toro*, romance que Lope utilizó en la comedia del mismo título, nadie niega que el dramaturgo lo haya tomado de una tradición preexistente; lo que sostiene el Profesor Alvar es que la versión de Lope es fuente directa de las judías.

El Profesor Alvar hace un estudio detenido y concienzudo de sus dos versiones de *Zaide*, comparadas con la de mi colección. Impresionado, con razón, por la diferencia entre esa versión, estrictamente fiel al texto de los romances moriscos antiguamente impresos, y las suyas, acortadas y reelaboradas, llega a la conclusión de que estamos en presencia de dos tradiciones distintas: una de ellas procedería directamente de algún libro y sería de fecha reciente, como lo demuestra su coincidencia literal con el impreso; la otra resultaría de un trabajo oral ya antiguo. Esa dualidad, a pesar de la argumentación ingeniosa y erudita del Profesor Alvar, no parece muy probable. Es de notar, en efecto, que en todas las versiones marroquíes se encuentra la misma combinación de los núms. 53 y 56 de Durán; en eso, por más diferentes que sean una de otra, pertenecen todas al mismo tipo. En el núm. 53 de Durán (*Por la calle*

¹ Véase *Estudis romànics*, t. III, 1951-1952, pág. 57.

² En los *Romanische Forschungen*, 1951, pág. 282-305.

de su dama),¹ Zaide aguarda a su amada, y se desespera de que tarde en aparecer; por fin la ve en su balcón, más hermosa que la luna y el sol, insiste en que le diga si es cierto que la van a casar con otro; ella contesta, con palabras razonables, que tienen que renunciar a un amor imposible, y le asegura que encontrará alguna otra dama que le pueda querer; entonces Zaide le hace reproches amargos, alude agresivamente a su rival (“un moro feo y torpe”) y finalmente recuerda a la mora sus antiguas promesas (cuando decía: “Tuya soy, tuya seré”). El núm. 56 es el famoso *Mira, Zaide, que te aviso*, largo discurso sarcástico en el cual la heroína, con motivo de una indiscreción de su amante, le ordena no acercarse más a ella. El romance marroquí continúa la conversación de los amantes tomada del 53 con el discurso furioso del 56, dibujando así una riña progresiva de los amantes, es decir una acción que no figuraba expresamente en los dos romances separados. Ese carácter común de las versiones marroquíes, aunque varíen en su grado de fidelidad a los textos antiguos de los cuales derivan, nos inclina ya a pensar en una tradición única. Choca al Profesor Alvar ver coexistir versiones desigualmente elaboradas de una misma tradición; le parece “imposible creer en una modernidad simultánea y dispar” (pág. 302). Sin embargo, no es cosa rara en poesía tradicional; de ello no faltan ejemplos en Marruecos mismo, especialmente en romances de esa clase, en los cuales la persistencia de una versión oral muy parecida a la fuente impresa sólo demuestra que la elaboración oral ha comenzado hace muy poco, y no ha podido todavía borrar el recuerdo del texto inicial; sin embargo, dos o tres generaciones pudieron bastar para llevar esa elaboración bastante lejos.² Las versiones que aparecieron después en la colección del Sr. Larrea Palacín han confirmado en forma interesante la unidad de la tradición marroquí respecto al romance de Zaide. Las seis versiones ahora conocidas (tres de Larrea, dos de Alvar, una mía) ofrecen, en efecto, en lugar de un contraste, una escala con todos los grados de la elaboración oral.

¹ No hay que confundirlo con el núm. 66, *Gallardo pasea Zaide*; Alvar lo menciona con frecuencia, pero es distinto, aunque de tema bastante vecino.

² Véanse ejemplos franceses de refundición oral rápida en Coirault, *Recherches sur notre ancienne chanson*, etc. Exposé V, Paris, Droz, 1933, págs. 569 y sigs.

La versión 23 (bajo el núm. XII) de Larrea está todavía más cerca que la mía de los textos impresos, que reúne y combina en mayor número: empieza con el 53 de Durán, pero lo interrumpe después de la segunda réplica del diálogo (contestación resignada de la heroína); luego sigue con el texto del final de Durán 59 (“Bella Zaida de mis ojos”, quejas amargas de Zaide); después vienen tres cuartetos (la tercera repite más o menos la primera), que parecen sacadas de alguna glosa; las sigue el 56 de Durán (“Mira, Zaidé”...), entero (lo cual no ocurre en ninguna otra versión) y puesto aparte como texto distinto y continuación del anterior; por último el 58 de Durán (*Dí, Zaida, ¿de qué me avisas?*). Esa versión es, pues, una verdadera antología del romancero de Zaide, conservada, según nos dice el editor, en una copia manuscrita: aquí la tradición marroquí adopta, por decir así, en montón y sin elaborarlas, composiciones poéticas que la interesan. El único indicio de tradicionalidad es la alteración general del detalle, que demuestra un comienzo de vida oral (tales textos padecen en seguida de la diferencia de nivel cultural entre el ambiente que los produjo y el público popular que los adopta); sobre todo, un final feliz, en cuatro octosílabos, ha venido a coronar esa serie de textos y terminar la contienda de los amantes, lo cual ya atestigua la tendencia de los transmisores a transformar en una “historia” los textos principalmente líricos y poéticos del romancero de Zaide. Esa tendencia se nota más netamente en mi versión, que no retuvo los 59 y 58 de Durán, sino solamente los 53 y 56, es decir el diálogo de los amantes y la declaración de ruptura de Zaida, de acuerdo con la fórmula que indicamos más arriba. Una línea dramática se dibuja: los reproches de Zaide en el final del 53 (sólo falta el recuerdo de las antiguas promesas) le atraen en seguida la réplica sarcástica de Zaida (censura de su indiscreción y ruptura: a esos dos elementos esenciales se reduce el 56, enérgicamente abreviado), y se agrega una especie de punto final explícito: “Cerró la dama el balcón — Y al moro dexó en la calle”. La versión 22 de Larrea va más allá en la misma dirección: si bien respeta religiosamente el exordio pomposo de Durán 53 (los exordios resisten siempre mejor, por ser la parte que se graba más inmediatamente en la memoria), esa versión abrevia el diálogo de los amantes: lo reduce a la pregunta inicial de Zaide acerca del proyecto de casamiento, incluyendo en esas palabras el insulto al rival (el “moro feo y tonto”) que venía más adelante, pero por su fuerza expresiva se ha salvado del olvido; desapareció la contestación amorosa y

razonable de Zaida, que contrastaba con la irritación final y la declaración de ruptura del 56: de la pregunta del moro se pasa inmediatamente al "Mira, Zaide", al reproche de indiscreción y a la ruptura; del discurso suprimido de Zaida sólo se ha conservado y vuelto a utilizar un elemento, el "No te faltará otra mora" que en ese nuevo arreglo del romance adquiere un tono sarcástico que no tenía primitivamente. Aquí también la dama cierra el balcón, agregando unas palabras ofensivas; pero la tradición ha imaginado un desenlace feliz (distinto en su forma del de la versión 23 de Larrea): desesperación del moro rechazado, compasión de la dama, reconciliación y bodas; lo curioso es que se emplea, para ese desenlace el "Tuya soy, tuya seré" de los últimos versos, no utilizados, del 53 de Durán: lo que allí recordaba amargamente un antiguo juramento no cumplido, viene a ser aquí un juramento actual, que concluye felizmente la historia. Esa versión, densa y rápida, es un resultado a mi parecer bastante acertado de la elaboración oral, conseguido en poco tiempo y a poca costa. La versión B de Alvar es muy parecida a ésta, y vuelve más verosímil el "Mira, Zaide" con la intercalación previa de dos octosílabos nuevos: "Quién te ha dicho a ti, Saidi, — T'ha dicho cierto y verdades".¹ La dama confirma la noticia de su casamiento, sobre la cual acaba el moro de interrogarla, antes de revelar la causa de su enfado y declarar su resolución. La tradición utilizó aquí, con bastante destreza, uno de esos versos formularios que le sirven para toda clase de fines y son propios de su técnica. La versión Alvar A y la de Larrea 21, muy semejantes una a otra, han acertado más aún los textos originales: conservan supersticiosamente el principio, pero reducen a nada el discurso de Zaide, borran casi por completo su personaje, desplazan y desfiguran la alusión que hacía al casamiento de la dama con otro. Quedan las palabras severas de Zaida, y la línea general que lleva de la riña a la reconciliación. En este caso los efectos de la tradición oral ya son casi ruinosos, como ocurre con frecuencia.

No he pretendido, en esa comparación de versiones, notar las etapas cronológicas de una tradición o la filiación de los textos conocidos. Nada impide que las versiones más simplificadas hayan apa-

¹ El verso se usa casi idéntico, en el *Veneno de Moriana* (véase el verso 9 de nuestra versión marroquí). La misma fórmula es frecuente en la canción popular francesa: "Ceux qui l'ont dit, la belle, — Ont dit la vérité", u otras expresiones equivalentes.

recido en un lugar antes de aparecer otras, menos elaboradas, en otra parte. La cronología importa menos, en ese dominio, que la intención que anima el conjunto del trabajo tradicional (aquí, esfuerzo para dibujar una acción, un drama con su conclusión) y los procedimientos con que se logra ese propósito esencial. Lo que se ha podido observar en este ejemplo es cómo la tradición oral, al manejar poemas de origen culto, empieza por supresiones más o menos enérgicas, procediendo a una verdadera poda de los textos; acelera, simplifica, dramatiza el relato; completan la transformación el desplazamiento feliz y el empleo, con fines nuevos, de algunos restos de esa limpieza, el uso de algún verso sencillo que se presta a toda clase de ocasiones, material neutro que cobra vida en el texto renovado. En el caso de *Zaide*, hacía falta más tiempo para pulir alguna versión ya felizmente equilibrada, reducir el exordio a un estilo más digno de la poesía oral, dar más elegancia al desenlace. Pero nadie puede garantizar que así hubiera sido. Igual podía producirse, con el tiempo, una deterioración general en la tradición del romance. En poesía tradicional, donde impera la suerte, un acierto, aún imperfecto, merece nuestro aprecio.

Es curioso observar, en la versión andaluza moderna de *Zaide* que reproduce Durán en su núm. 54 (= *Ant.*, t. X, pág. 189),¹ una elaboración análoga a la que se produjo, independientemente de ella, en Marruecos. Esa versión fue recogida en 1839, pero ¿quién dirá en qué fecha el romance culto del siglo XVI ha entrado en el patrimonio popular andaluz? En este caso también el tiempo de la elaboración pudo ser breve. Lo notable es que haya llegado, por medios diferentes, al mismo resultado que en Marruecos. Las supresiones y adiciones son distintas, el desenlace agregado es otro; del "Mira, *Zaide*" no queda huella siquiera en la versión andaluza; y, sin embargo, la línea general resulta idéntica: reproches de *Zaide*, enfado de la dama que lo rechaza, desesperación violenta del moro. El único detalle común a las dos tradiciones que no proceda del núm. 53 de Durán es el del balcón cerrado, que figura casi idéntico en Andalucía:

y cerrando su balcón — al turco deja en la calle,

¹ Manrique de Lara ha recogido otras versiones andaluzas desgraciadamente inéditas (véase Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, t. II, pág. 421).

y en Marruecos:

Cerró la dama el balcón — y al moro dejó en la calle.

Ahora bien, ese mismo detalle figura en una versión antigua de *Por la calle de su dama*, distinta del 53 de Durán, en la cual se lee:

La mora cierra el balcón — diciendo: Anda, vete, Zayde,¹ etc.

Esa misma versión difiere mucho en su final de la de Durán-Pérez de Hita, y atestigua, ya en el siglo XVI, una tendencia a amalgamar en un relato dramático temas dispersos en el romancero de Zaide. ¿Habría actuado esa versión, tan poco conocida, en la tradición oral de Andalucía o Marruecos? O se habrá reinventado casualmente esa variante en el curso de la elaboración oral?² Es posible, en todo caso, que la variante del balcón haya pasado, aislada, de Andalucía a Marruecos. La versión andaluza termina, disparatadamente, con los cuatro primeros octosílabos del famoso romance de la *Estrella de Venus* de Lope, con su estilo sumamente artificioso, sacados con toda seguridad, en otro intento de amalgama, de una fuente impresa muy cercana.

En cuanto al romance de *Las almenas de Toro*, el Profesor Alvar lo encontró geminado con el de *Zaide*, al que sirve de comienzo. El Sr. Larrea Palacín, quien, bajo su núm. CV, da dos versiones de él, dice él también: “se canta antes del 21” (es decir, de una de sus versiones de *Zaide*). Sin embargo, no existe afinidad visible entre los dos romances, salvo que en uno la dama está en la almena, y en el otro en el balcón, y que no es difícil pasar del Cid o Sidi de las *Almenas* al *Zaide-Saidi* del romance morisco. La versión Alvar del romance de las *Almenas*, igual que las de Larrea, sólo reproduce, en verdad, el principio del romance antiguo (*Prim.*, 54). Apenas conserva, alterado y borrado, el hermoso tema tradicional:

¹ La publicó Christian Fass, *Spanische Romanzen auf fliegenden Blättern aus dem ende des 16. Jahrhunderts* (Beiträge zum Jahres-Bericht 1910-1911, Halberstadt). No conozco otras variantes antiguas de esa versión, que no figura en el *Romancero general* de 1600, ni en las colecciones manuscritas antiguas editadas por Foulché-Delbosc en la *Revue Hispanique*, t. XLV y LXV, ni en las *Fuentes* de Rodríguez-Moñino.

² El verso, con asonante variable, parece ser verso formulario en el romancero marroquí: véase el verso 19 de nuestra versión de *Requiebro*; quizá lo sea también en la Península.

amor del rey de Castilla por una dama a quien ve en las almenas de Toro, reprensión del Cid quien le advierte que es su hermana, cambio del amor incestuoso en odio, orden del rey a sus ballesteros de matar a la dama, oposición del Cid y su destierro. Menéndez Pidal cree¹ que el romance es muy viejo, y procede de una mezcla de varios recuerdos históricos. Sólo se conocen de él dos versiones antiguas, la de la *Primavera* (= *Rosa española* de Timoneda, 1573), y otra, ampliamente adornada y desarrollada, que Lope introdujo en el primer acto de su comedia de *Las almenas de Toro*.² El Profesor Alvar cree posible demostrar que la tradición marroquí deriva de la versión de Lope. Semejante derivación no es de excluir en principio: sería un ejemplo interesante, entre tantos, de las comunicaciones que los judíos siguieron manteniendo con España después de la expulsión. Pero la demostración del Profesor Alvar no parece del todo convincente. De la misma comparación que hace de los textos, resulta que la versión judía tiene puntos comunes con la de Timoneda, y más todavía si se toman en cuenta las versiones Larea. Sobre todo los adornos que alargan la versión de Lope no han dejado rastro alguno en el romance marroquí, que sigue la línea sobria de la versión Timoneda, o de la que debió servir de texto a la especie de glosa de Lope. La poca difusión del romance en Marruecos no es prueba, como sugiere Alvar, de que procede de algún texto impreso de la comedia de Lope, pues abundan ejemplos de tradiciones orales auténticas enrarecidas, y, al contrario, de textos muy ampliamente popularizados a partir de una fuente literaria impresa. La existencia de otras versiones del romance en Portugal y entre los judeo-españoles de Oriente³ hace suponer una tradición textual anterior a Timoneda y a Lope. Lo más prudente, frente a todos esos datos, es admitir que esa tradición es la fuente común de las versiones que conocemos, antiguas y modernas.

Sobre el tema de los "romances de Lope de Vega" conservados en la tradición marroquí, se puede agregar otro dato más al interesante trabajo del Profesor Alvar. El *Catálogo* de Menéndez Pidal,

¹ Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, 1953, t. I, pág. 238.

² Lope de Vega, *Obras*, ed. de la Real Academia, t. VIII, págs. 87-88; el texto de esa versión, sacado del diálogo con el cual está entrelazado, figura en la Introducción de Menéndez y Pelayo al mismo tomo, págs. XXIII-XXIV, y también en *Antología*, t. XI, págs. 356-357.

³ En las colecciones de Martins, t. I, pág. 236, y Leite, t. II, págs. 477-778; Moshe Attias publicó una en su *Romancero sefaradí*, núm. 2.

en su núm. 94, trae algunos versos de un romance hexasilábico, sin comentario alguno: “Oh, valencias (?) pido — de la Blanca niña / Que matáis a los hombres — que andan por la villa”, etc. Una versión completa de ese romance se puede leer en mi colección: “Reverencia os pido — de la Blanca Niña / Que en toda la España — no la hubo tan linda”, etc. Dos versiones parciales, hermanas de la mía, están en la colección Larrea, bajo el núm. LXVII; Ortega (pág. 226) había dado otra versión completa. Es una historia de raptó en barco, contada con mucha gracia. De ella encontramos una buena versión en *Los prados de León* de Lope, donde la cantan algunos personajes: “Reverencia os hago, — linda vizcaína, / Que no hay en Vitoria — doncella más linda”, etc.¹ Las versiones marroquíes se parecen mucho a la de Lope; siguen la misma línea, y casi usan las mismas palabras, salvo en el final, que alargan y completan. Se ignora si Lope es el autor del romance o si se inspiró en una tradición preexistente: Menéndez y Pelayo, en su comentario de *Los prados*, sospecha en el romance “una reliquia o reminiscencia de la musa popular”; Dámaso Alonso no es más explícito. No sé si versiones orales de ese romance han aparecido fuera de Marruecos en la tradición española; entre los judíos de Oriente no parece haberse recogido ninguna.

* * *

El mismo año 1951, el Profesor Alvar publicó un estudio sobre *Gerineldo*,² comentando cinco versiones nuevas de ese romance, dos de Tetuán (una de ellas geminada, como ocurre con frecuencia, con *La Boda estorbada*), dos de Larache, una de Alcazarquivir. Se sabe que *Gerineldo* y *La Boda estorbada* han sido objeto de importantes trabajos de Menéndez Pidal y sus discípulos, quienes fundan en esos trabajos su método de investigación geográfica de la poesía tradicional: estudio del área territorial de difusión de cada motivo

¹ Lope de Vega, *Obras*, ed. citada, t. VII, pág. 149; comentario de Menéndez y Pelayo a los *Prados de León* en la Introducción del tomo, véase pág. LXXVII. Texto del romance reproducido por Dámaso Alonso, *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Buenos Aires, 1942, pág. 379.

² Manuel Alvar, *El romance de Gerineldo entre los sefarditas marroquíes*, tirada a parte del *Boletín de la Universidad de Granada*, núm. 91, Letras, Universidad de Granada, 1951 (paginada de 1 a 22).

importante o variante, delimitación de zonas que se caracterizan por un conjunto de variantes comunes, y hasta cierto punto por el mismo tipo de versión.¹ El método geográfico tiene en su favor el prestigio de la enorme documentación que supone, y se comprende que el trabajo monumental realizado sobre *Gerineldo* y *La Boda estorbada* imponga el respeto. Pero eso no nos impide preguntarnos a qué fin exacto responde ese método, y para qué nos importa, al considerar un conjunto de versiones de un romance, saber la procedencia geográfica de cada una. La geografía del romancero no es un fin en sí misma, ni se atribuye mucho interés a los informes que nos pueda proporcionar sobre la psicología o los gustos poéticos de cada región de España. El estudio geográfico de un romance se justifica, antes que nada, como medio de conocer mejor los procesos de la tradición que lo elaboró. Observemos, primero, que el concepto de tradicionalidad oral (texto infinitamente variado, número ilimitado de autores, elaboración incesante y colectiva), tal como lo establecieron, en lo que se refiere al romancero, los admirables trabajos de Menéndez Pidal, no implica necesariamente preocupaciones geográficas. Semejante concepto aparece ya perfectamente formado en las conclusiones del estudio de Menéndez Pidal sobre *Poesía popular y romancero*, en 1916 (véase *Revista de Filología Española*, t. III), o sea varios años antes de su artículo *Sobre geografía folklórica*. La idea de poesía tradicional es una de las adquisiciones más seguras de la crítica literaria moderna, y es obra de las últimas dos o tres generaciones en toda Europa: Inglaterra, Francia, Alemania, Italia han llegado a las mismas conclusiones que España, antes o después de ella, y a veces independientemente de ella, dicho sea sin disminuir la excepcional riqueza y valor de la contribución española. En cambio, no se ha impuesto hasta ahora ningún método o procedimiento fijo que permita restituir el proceso de elaboración oral. Ese proceso, como todo proceso histórico, implica sucesión temporal y relación causal de los hechos,

¹ R. Menéndez Pidal, *Sobre geografía folklórica*, en *Revista de Filología Española*, t. VII, 1920; estudio reproducido en *Cómo vive un romance, dos ensayos sobre tradicionalidad*, Anejo LX de la *R. F. E.*, Madrid, 1954. El segundo ensayo, *La vida de un romance en el espacio y el tiempo*, de Diego Catalán y Álvaro Galmés, completa el primero utilizando versiones recogidas entre 1920 y 1950. Véase también, de los mismos autores, *El tema de la Boda estorbada, proceso de tradicionalización de un romance juglaresco*, en *Vox Romanica*, t. XIII, 1953, págs. 66-98.

o sea, en este caso, de las variantes. En general, los folkloristas han renunciado a buscar cuál era la forma primitiva de los textos transmitidos oralmente, porque se han convencido de que el punto de partida de una tradición queda casi siempre fuera de nuestro alcance, e importa menos que su evolución y resultados ulteriores. Pero en un trabajo continuo como el de la tradición oral, cada momento es punto de partida del siguiente, y no se puede describir ningún proceso que lleve de A a B sin estar seguro de que A es anterior a B. El conocimiento correcto de la elaboración oral de un texto implica necesariamente certidumbres cronológicas. El proceso por el cual A engendra B supone, además, que hayan aparecido uno tras otro en el mismo trasmisor o grupo contiguo de transmisores. Todo el problema, respecto al método geográfico, es saber si proporciona evidencias de esas dos clases, mejor y más seguramente que el simple estudio de los textos recogidos.

A primera vista, un cuadro geográfico detallado de las variantes de un romance permite ver cómo coexisten o son vecinas, en tal lugar del espacio, dos variantes que se suponen derivadas una de otra, y así ayuda a confirmar su filiación. Igualmente, la presencia en una zona de una variante rara, mal asimilada al resto del texto, y propia de otra región, autoriza a considerarla relativamente reciente en su lugar de adopción, y puede aclarar hasta cierto punto el desarrollo de la tradición oral en la región invadida. No hay que depreciar, claro está, esa ayuda de la geografía a la historia de los textos. Lo malo es que las conclusiones, por más probables que sean, no son mucho más seguras con la geografía que sin ella. Dos variantes pueden muy bien ser hijas una de otra aunque ahora se encuentren cada una en un extremo de España; la variante aislada en un lugar geográfico puede ser vestigio, en ese lugar, de tiempos antiguos, y no producto de importación tardía. El mapa de hoy, en verdad, no enseña nada muy claro sobre el de ayer. Lo que domina toda discusión sobre poesía tradicional es que el material del cual disponemos, aunque conste de centenares de versiones, es una porción ínfima de los cientos de miles que se han recitado en el transcurso de los siglos y jamás vendrán a nuestro conocimiento: más de una vez podemos suponer que de conocerlas, tendríamos que cambiar radicalmente nuestras conclusiones. Y sabemos, por añadidura, que la tradición oral no tiene procedimientos fijos: abrevia a veces, pero también sabe alargar y complicar un relato; adorna los textos o los desnuda, a su gusto; aquí busca la coherencia ló-

gica, y allí se emancipa de ella sin escrúpulos. Tratándose de la filiación de dos versiones o variantes, no siempre se puede saber, entre dos procesos inversos, igualmente posibles, cuál fue el suyo. No hay indicación geográfica, por más detallada que sea, que nos pueda ahorrar esa duda; en último término, un problema de probabilidad interna se plantea siempre a nuestro juicio.

Por otra parte, los datos que utilizamos, aunque escasos si se los compara con el conjunto ignorado de la tradición, son lo bastante abundantes y complejos como para excluir cualquier conclusión demasiado categórica. Un romance forma, a la vez, un todo único y una multiplicidad de motivos que llevan una vida independiente unos de otros, se difunden y varían separadamente, sin dejar de componer conjuntos semejantes, versiones del mismo poema. De allí dos niveles distintos, el de la versión total y el de los detalles que la componen, siendo frecuente que los detalles que normalmente integran cierto tipo de versión propio de una región se hayan difundido cada uno por su cuenta y se hallen mezclados diversamente a versiones de otros tipos y lugares. De ahí una dislocación, a veces caótica, de los datos, que no admite la sencillez de una clasificación espacial. Así ocurre a menudo que el mapa de un romance refleje la oscuridad complicada de su historia en vez de aclararla.

Parece, pues, que existe disproporción entre la enorme cantidad de ciencia y trabajo que se gasta en interpretar los datos geográficos, y el grado de certeza e interés de los resultados que así se consiguen. Esos resultados muchas veces se apoyan en una presunción de antigüedad y autenticidad en favor de ciertas zonas del dominio hispánico, que no es más que probable. A veces no se llega a dominar la rebelde materia oral, y a formular conclusiones geográficas netas. No es, pues, de extrañar que la utilidad del método geográfico haya parecido cuestionable a más de un especialista europeo.¹ Quizá sus promotores hayan confiado demasiado en la analogía entre las variaciones de la poesía tradicional y las del lenguaje. Esa analogía, aunque no dudosa, no excluye diferencias profundas, y —en una

¹ Me acuerdo cómo Patrice Coirault, quien ignoraba las cosas españolas, acogía con sorpresa y aprobación las traducciones que yo le hacía oralmente de las conclusiones de *Poesía popular y romancero*, así como, años antes, había descubierto con contento ideas parecidas a las suyas en eruditos de lengua inglesa (véanse las últimas páginas de sus *Recherches*, Exposé V); pero reaccionaba con una mueca graciosa y obstinada en cuanto se trataba de geografía.

discusión de método— decisivas. La materia de un poema tradicional es más flexible, más libre del peso de las relaciones utilitarias, más capaz de elaboración audaz y rápida, más sujeta al capricho y a la fantasía creadora de los individuos, más fácilmente transportable a distancia que una palabra, una acepción semántica, un hecho sintáctico; y, sobre todo, los hechos lingüísticos son más sencillos, sin comparación, que el conjunto complejo de un poema, y sus normas de evolución menos ambiguas que las de la más ínfima variante poética: de modo que los atlas resultan más útiles, sin duda alguna, en lingüística que en poesía popular.

La historia de un romance, es decir la cronología y genealogía de sus formas, es, pues, un ideal tan inaccesible, con o sin geografía, que nos vemos obligados a buscar otros medios de aclarar los procedimientos de la poesía oral. A veces lo único que podemos es comprobar los resultados del trabajo tradicional, comparar las creaciones diversas que nacieron a partir de un esquema común. Esa comparación, por sí misma, puede enseñarnos muchas cosas, fuera de toda cronología, y aunque sólo dispongamos de pocos textos recogidos en lugares geográficamente dispersos. El simple cotejo de los desenlaces de *Melisenda*, de las orientaciones y acentos diversos de las *Quejas de Jimena*, de los tanteos de las *Hermanas reina y cautiva*, lleva en sí sus enseñanzas, accesibles a la intuición psicológica o estética. ¿Cómo penetrar un proceso de creación cualquiera, su lógica o sus dificultades, sin acudir, en última instancia, a esa intuición? Revivir las necesidades y problemas del transmisor de una materia literaria movедiza, volver a imaginar el acto poético por el cual se ha orientado hacia cada solución, ésa es la tarea —y el recurso— de quien quiere dar cuenta de la poesía tradicional y de su encanto único. Los geógrafos del romancero, y su maestro primero, no han dejado de hacerlo; de ellos lo hemos aprendido, en muchas ocasiones, y nos perdonarán si preferimos esa enseñanza suya a otras.

Volvamos a Tetuán y a *Gerineldo*. La tradición de los judíos españoles de Marruecos es difícil de reducir a una geografía cualquiera, pues debe de resultar, en su fondo primitivo, de una mezcla de tradiciones procedentes de los distintos puntos de origen de los judíos desterrados; sólo en sus adquisiciones recientes pudo depender —y aún, no exclusivamente— de las provincias meridionales de España, vecinas de Marruecos. Así es cómo los Sres. Catalán y Galmés, después de trazar el cuadro de distribución geográfica de

las versiones de *Gerineldo*, escriben (*Cómo vive*, etc., pág. 151): “Consideramos desligadas de esta división las versiones judeo-españolas”, y (pág. 198) juzgan que la tradición marroquí “se caracteriza por la conjunción de variantes de dos tipos, unas de origen primitivo y otras de moderna influencia andaluza”. Alvar había llegado a conclusiones parecidas (pág. 13): “Creo que se puede pensar en una tradición primitiva [...] y otra importada” (véase la misma opinión, págs. 19-20, acerca de *La Boda estorbada*). Se pierde un poco en la búsqueda de rasgos meridionales y no meridionales en las versiones que publica (págs. 13 y 15), y hasta intenta una geografía desesperada de las variantes de *Gerineldo* en Marruecos (págs. 15-16), que él mismo condena al anunciarla: “En cuanto a la unidad o diferencias entre las diversas áreas marroquíes, tampoco cabe extraer conclusiones aceptables”. Las dos páginas que siguen no desmienten esa juiciosa reserva. Catalán y Galmés procuraron, por su lado, con más seguridad, al parecer, delimitar la parte de la tradición judeo-española primitiva y la de las influencias andaluzas en el *Gerineldo* marroquí (*Cómo vive*, págs. 199-200): de sus observaciones resulta que la dualidad de la tradición marroquí, en el caso de *Gerineldo*, no se manifiesta en versiones de dos tipos diferentes, sino en la naturaleza híbrida del tipo de versión único que allí es corriente. La separación de lo primitivo y de lo andaluz, tal como la establecen esos dos autores, es plausible: cada uno juzgará, al respecto, según pueda y sepa.¹

Las versiones Alvar de *Gerineldo*, juntas con las que publicó Larrea, plantean otro problema. Aparece en ellas, como originalidad principal de la tradición marroquí, una variante que sorprende no ver mencionada en *Cómo vive un romance*. Ni Menéndez Pidal, ni Catalán-Galmés señalan la transformación de la heroína del romance de infanta en reina, y la refundición que de allí resulta. Una de mis versiones presentaba esa forma, que entonces yo creí excepcional; las de Alvar y Larrea demuestran que es muy corriente en Marruecos esa metamorfosis del romance, más o menos completamente reali-

¹ Los indicios de origen meridional que Alvar saca de la fonética de los textos no son en absoluto decisivos, pues nada impide que un texto de procedencia antigua llegue a recitarse con pronunciación andaluza, si la usa el transmisor; tampoco vale como prueba el que el asonante exija una recitación andaluza, cuando tantas veces se rompe y falsea el asonante en la tradición oral de todas las regiones, y de Marruecos en particular.

zada. En el conjunto de la tradición, antigua y moderna, *Gerineldo* cuenta lo siguiente: la infanta seduce un paje del rey; el rey descubre a los dos amantes dormidos juntos, no sabe a qué resolverse, coloca su espada entre los dos y se va; los amantes, al despertarse y ver la espada, se espantan; luego Gerineldo se encuentra con el rey y trata en vano de mentirle; por fin el rey le ofrece casarle con su hija. De las catorce versiones marroquíes que conozco (las cinco de Alvar, las seis de Larrea, la de Catalán-Galmés en *Cómo vive*, págs. 198-199, las dos más), cuatro dan la historia completamente transformada (Alvar Larache A y B, Larrea 153, mi versión oranesa): el rey ve a la reina dormida en la misma cama que el paje, vacila, y se resuelve a callarse, diciendo: "Más vale que mire y calle — y no lo diga a ninguno"; el romance termina en esa situación tragi-cómica: ya no hay espada, ni diálogo del rey con Gerineldo, ni, claro está, proyecto de casamiento. Pero lo más curioso es que todas las demás versiones están más o menos alteradas en forma semejante, con resultados a veces absurdos. En Larrea 151, la heroína, que es hija del rey, no deja de ser en algún verso "la reina", sin que el texto, fiel en todo a la versión común del cuento, esté modificado en lo demás. En otras siete versiones, en las cuales la heroína es constantemente "la infanta" (Alvar Tetuán A y B, Larrea 154-155-156, Catalán-Galmés, mi versión de Buenos Aires), figura el "más vale que mire y calle", como conclusión de las tradicionales vacilaciones del rey; pero contradice luego esa conclusión con su conducta (espada colocada entre la infanta y el paje, de acuerdo con el esquema habitual): quizá convenga entender que el rey quiere, de ese modo, significar sin escándalo a los amantes que los ha visto, y que ya piensa en casarlos. En Larrea 152, es la reina quien seduce a Gerineldo, y la resignación del rey ("Más vale", etc.) parece ser la de un esposo; sin embargo, coloca la espada entre los jóvenes, y de allí en adelante la heroína es "la infanta"; el resto sigue como de costumbre y termina con la evocación del casamiento. En la versión Alvar de Alcazarquivir,¹ la heroína es "la reina" en todo el romance, y sin embargo, el episodio de la espada y el anuncio del casamiento se han conservado intactos. Catalán y Galmés (*Cómo vive*, pág. 200) no ignoran que

¹ Esa versión es la misma, me parece, que la que el Profesor Martínez Ruiz ha recogido en Alcazarquivir, y publicado bajo el núm. LXXXII en la colección de la cual hablaremos más adelante.

la resignación del rey utilizó para expresarse elementos de otro romance (de mujer engañada: *Catálogo*, 71);¹ sólo conocen una versión asturiana de *Gerineldo* de origen meridional, según creen, que lleve rastros de semejante contaminación; de allí sacan la conclusión, tal vez un poco rápida, que esa variante hubo de hallarse difundida antiguamente en una zona muy vasta: también pudo producirse naturalmente, en tradiciones separadas, la asociación de ideas que lleva de la perplejidad del rey a su resignación. Sea lo que fuere, ¿qué es lo que ha sucedido en Marruecos, y cómo nos podemos representar las etapas de la transformación del romance? ¿Habrá sido la introducción fortuita del “Más vale que mire y calle”, mecánicamente asociado con la idea de vacilaciones y peligros sin remedio, la que hizo pensar en una traición conyugal y un marido resignado, y llevó a la transformación de la infanta en reina y la supresión de todo el final del romance? ¿o bien, al contrario, se ha empezado por transformar a la infanta en reina, para acentuar el carácter escandaloso del personaje y de la historia, y se procedió luego a la eliminación del final y su reemplazo con el “Más vale”? No hay forma de saberlo. Tampoco podemos contestar esta otra pregunta: ¿constituyen los diversos estados del texto actual las etapas de la transformación del romance en la tradición propia de Marruecos, o, al contrario, estaba acabada y generalmente adoptada entre los judíos marroquíes la versión transformada, cuando la llegada de versiones peninsulares de tipo normal originó una restitución penosa y desigual del auténtico *Gerineldo* en Marruecos? Lo que al menos nos enseñan nuestras extrañas versiones de *Gerineldo*, a pesar de la oscuridad de su historia, es que la tradición sabe a veces conformarse, curiosamente, con lo absurdo: es un taller donde cualquier ensayo ocupa su lugar, mientras se produzca algo mejor —o peor.

Hay poco que decir de la versión de *La Boda estorbada* que publica Alvar. La tradición marroquí, si consideramos todas las versiones conocidas, presenta varios tipos, también conocidos en otras partes, de ese romance cuya geografía se presta menos, según parece, a la delimitación de grandes zonas (véase Alvar, pág. 21, y *Cómo vive*, pág. 263).

* * *

¹ Véase más arriba el comentario de *Gerineldo* en mi colección.

Manuel Alvar publicó, casi simultáneamente, versiones marroquíes comentadas de otros cinco romances.¹ El primero es el de las *Hermanas reina y cautiva* (también llamado del *Conde Flor* o *Flores* = *Catál.*, 48). Su versión es bastante parecida a la de Ortega (pág. 225), a las cuatro que da Larrea bajo su núm. XXIX y a la que recogí en Buenos Aires; ² al mismo tipo pertenece la de Alcazarquivir que publicó más tarde el profesor J. Martínez Ruiz en su importante colección,³ con el núm. L. Alvar observa con penetración cómo el romance ha perdido, entre los judíos, todo cuanto evocaba, en tono apasionado, el conflicto de la cristiandad con el Islam, y cómo, en cambio, la tradición judía ha tendido a intensificar las resonancias puramente humanas del viejo relato.

El segundo romance es el del *Conde Olinos* (= *Catálogo*, 55), del cual tenemos aquí una versión parecida a una de las de Larrea XXXV (versión 67). Esas versiones se distinguen de las demás de Marruecos por su composición bastante diferente: aquí la reina sólo hace matar al conde, y la infanta va a casa de un tío suyo, quien la persuade que vaya a mirar el entierro del conde; entonces es cuando empieza a perder sus fuerzas y morirse. Ese tipo de versión resulta probablemente de una alteración del tipo común (muerte simultánea de los amantes). Las versiones marroquíes que tienen el episodio del tío y las muertes separadas vuelven a usar, al morir la infanta, el motivo del doble entierro, que esa composición tendría que excluir: la variante, pues, parece debida en Marruecos a la importación de versiones peninsulares en nuestros tiempos, como lo indica el estilo del episodio. Las mismas versiones (Alvar, y Larrea 67) terminan con el motivo del árbol milagroso que crece entre las tumbas y cura a los enfermos, y de la reina a quien se niega la cura (véase más arriba nuestro comentario sobre *Olinos* en nuestra colección): ese episodio también lo creo importado. En cuanto al esquema primitivo del romance en el conjunto de la tradición hispánica, no sé si es posible dibujarlo con los elementos de que disponemos, aunque por razones estéticas los críticos se inclinan generalmente (así hace también Alvar, pág. 65) a preferir el que incluye la serie de metamorfosis de los amantes después de su muerte, sin venganza

¹ Manuel Alvar, *Cinco romances recogidos en Tetuán*, en *Estudis romànics*, t. III, págs. 57-87, Barcelona, 1951-1952.

² Véase más arriba el comentario de esa versión.

³ Sobre esa colección véase más adelante.

final, terminando el romance con la transformación en pájaros. Ésa es también la fórmula que adoptó Menéndez Pidal en su versión sintética de la *Flor Nueva*, encabezando el romance con el motivo del canto mágico, frecuente en la tradición: ¹ gusta pensar que pertenece también a la forma primitiva del romance.

Pero preferencias estéticas no son pruebas. El tipo de versión que preferimos es, lógicamente, poco satisfactorio: los caballos que el conde hace beber, el canto maravilloso, la confesión tan imprudente de la infanta, la reina que de repente empieza una persecución atroz, sin proporción con el crimen, ni siquiera cometido aún, forman un conjunto bastante arbitrario a la vez que poético, que deja suponer un trabajo tradicional previo. Quedan, pues, dos explicaciones posibles: o el romance resulta de la alteración de otro anterior, más circunstanciado y lógico; o nació de la combinación de motivos poéticos separados, comunes en el folklore poético universal y siempre presentes a la mente del poeta-legión. Sostuvo la primera hipótesis W. J. Entwistle, en un artículo de la *Revista de Filología Española* (t. XXXV, 1951, págs. 237-248) en el cual estudió las relaciones de *Olinos* con varios cantos populares europeos. Cree, en resumen, que la historia de *Olinos* fue, primitivamente, la de una virgen temible conquistada por guerra (tema afín, según él cree, a la familia Halewijn -Rico Franco- Renaud el matador de mujeres, en la cual figura alguna vez la seducción por el canto mágico; también al ciclo griego de Diógenes Akritis, que cuenta cómo un héroe conquista a una virgen incomparable con medios mágicos y canto, y lucha con sus hermanos). Pero esas supuestas afinidades quedan muy remotas: en *Olinos*, el conde y la infanta son cómplices, no enemigos; no está excluido, por supuesto, que la tradición transforme una historia en su contrario; todo es posible en ese campo, pero precisamente por eso el crítico no debe dar el paso de lo posible a lo probable sin indicios positivos, que aquí faltan por completo: en *Olinos* no hay rastro de enemistad con la amada. Entwistle da mucha importancia a una versión asturiana (*Antología*, t. X, pág. 72) donde *Olinos* pelea; pero la guerra que tiene es con la gente de la reina, y nada demuestra que el pasa-

¹ Falta en mi versión, en la de Alvar, y también en la de Martínez Ruiz, versión acortada y contaminada con el romance de *Flérída* o *Don Duardos* (*Catálogo*, 105), que es otra historia de niña a quien "el amor llama" a pesar de padre y madre.

je, no muy coherente con el resto de la versión, y que no se encuentra en ninguna otra, no haya sido interpolado.¹ El motivo del canto mágico difícilmente puede ser prueba de parentesco entre dos baladas que lo tienen en común: se encuentra en muchísimos lugares, y no siempre en *Olinos*. El de los árboles que nacen de las tumbas y se enlazan también es folklórico: el que se halle en otra canción griega que cita Entwistle, de hija y madre y pretendiente muerto, tampoco demuestra gran cosa: cree Entwistle mismo que ese final pudo ser adventicio en dicha canción; igual puede haberlo sido en *Olinos*. En suma, el estudio comparativo, en este caso, sólo permite establecer semejanzas parciales sin sugerir ninguna genealogía ni llegar a reconstituir ningún tipo primitivo.

Lo único que vemos claramente es que *Olinos* está hecho con tres motivos combinados, que todos tienen infinita difusión y formas en el folklore poético de Europa: el canto mágico, el conflicto de los amantes con los padres de la niña (generalmente con la madre), la doble muerte con las metamorfosis. La forma particular que revisten esos motivos en *Olinos* (detalles, expresiones, giros estilísticos) es inconfundible y propia de ese romance, sin que podamos decir cuáles fueron sus fuentes precisas si las hay, o su génesis. En cambio los motivos mismos no son propios de *Olinos*, ni de ninguna otra balada particular, europea o española. El del canto mágico apenas figura en la quinta parte de las versiones de *Olinos*; tan numerosas como esas son las que dan el texto del canto, por ejemplo:

—Bebe, caballo rocío, — bebe, caballo rosal;
 mucha cebada te he dado, pero más te pienso echar
 si me llevas esta noche — donde la mi infanta está

(K. Schindler, *Folk Music and Poetry*, etc., pág. 54, versión de Cáceres).² Tales palabras se han puesto aquí, supongo, para relacionar

¹ En la versión de Danon, núm. 19, la niña, en un verso, parece desafiar al pretendiente cantor ("no me podrá alcanzar"), pero en seguida lo ayuda a alcanzarla. La versión, en general, es muy confusa y aberrante. Léf otra del mismo tipo, inédita, que recogieron Armistead y Silverman en Estados Unidos: "si penara noche y día — a mí no me alcanzará"; pero aquí también, al verlo desesperado, lo ayuda y acoge. Esa variante, cuya procedencia ignoro, tiene todo el aspecto de ser postiza.

² Estos versos convienen perfectamente al Conde; hay variantes disparatadas del supuesto canto de *Olinos*, que aluden a peligros del mar para el caballo.

los caballos y el canto con la empresa amorosa, cosa de la que no se preocupan las versiones con el canto mágico, ni tampoco las que, en número mucho mayor todavía, se limitan a decir que el conde canta “un cantar”, “un dulce cantar”, “un lindo cantar”, sin más detalles. Sin embargo, y a pesar de tanta diversidad, es innegable que el romance, en su conjunto, inclina hacia el motivo del canto maravilloso: lo demuestra la admiración de la reina al oírlo, variante común a toda la tradición. Pero ese motivo no se halla sólo en *Olinos*: está en el *Conde Arnaldos* (y nadie puede decir si por imitación de *Olinos*, o lo contrario); en versiones del *Hijo de la Condesa* (*Catálogo*, 122; *Ant.*, t. X, pág. 308; Milá, 207; Braga, Açores, págs. 253 y 257, etc.),¹ donde también parece adventicio; en el romance del *Chuflete* (*Catálogo*, 142; Attias, 49, etc.); en un romance de Andrés Ortiz sobre *Floriseo y la reina de Bohemia* (*Ant.*, t. IX, pág. 231), y en cantidad de baladas europeas. No es menos difundido el tema de la enemistad del pretendiente con los padres de la amada: es infinito el número de baladas de todos los países que desarrollan ese motivo de la pareja perseguida por padres despiadados. En cuanto al tercer tema, tenemos en el *Tristán* francés la planta que nace de los amantes muertos y une sus tumbas (motivo conservado, en forma alterada, en el *Romance de don Tristán, Primavera*, 146 y 147); ya hemos visto que Entwistle señala un motivo análogo en Grecia; la serie de metamorfosis para responder a una repetida persecución (en ese caso, persecución amorosa) se halla en la conocida canción tradicional francesa de las *Transformations* (véase el estudio de Patrice Coirault sobre esa canción en su *Formation de nos chansons folkloriques*, t. IV, París, 1963); abundan los ejemplos en el folklore y la literatura universal. Es muy posible, pues, que nuestro *Olinos* no sea más que una combinación, realizada en cierto momento, y quizá progresivamente, de temas universalmente conocidos y usados.² De todos modos,

¹ Es el romance tan a menudo mezclado con otro del *Poder del Canto*; Diego Catalán dedicó a ese par de romances (dándoles los títulos respectivos de *Bodas de sangre* y *Canción del Huérfano*) un brillante estudio en su ya citada comunicación al III. Congreso de Estudios luso-brasileiros.

² Nótese que la combinación de temas diversos, aún en este caso privilegiado, no resulta del todo perfecta: extraña que la reina pase tan pronto del éxtasis (elemento imprescindible en el complejo Canto Maravilloso) al odio desenfrenado. Nos vemos obligados a imaginar una mujer despótica, que no confunde el placer de la música con las cosas serias. El poeta po-

el romance, tal como lo tenemos, no es nada más que eso: canto maravilloso, sufrimientos y metamorfosis sobrenaturales se enlazan y responden admirablemente en él, y componen, con pocas y sencillas palabras, una fábula nueva y anónima en honor del amor.

Alvar estudia, después de *Olinos*, una versión geminada del *Polo* (o *Siete guardas*) y de la *Infanta deshonrada* (o *Don Galván y la infanta*). La misma geminación aparece en el núm. LXXVI de Larrea (versiones 159 y 160), mientras que la 158 da el texto de la *Infanta* sola. He recogido los dos romances separados, pero mis informantes los cantaban sobre la misma melodía; supongo que ésa fue la causa de la geminación, pues no veo ninguna relación entre los temas. En la colección de Martínez Ruiz los dos romances están geminados también (véase nota al *Polo*, núm. XCVI). La historia de ese "Polo" (?) melancólico que se va a orillas del mar "por dar descanso a su vida" resulta muy misteriosa: allí encuentra a un paje, quien en las versiones geminadas le cuenta la historia de la *Infanta deshonrada*, probablemente para distraerle de su tristeza. Esa transición que enlaza los dos romances uno a otro parece disimular una amputación del *Polo*: en mi versión se menciona un arco, probablemente mágico ("que a las cuatro partes guía"), que trae el paje; el Polo se lo pide y luego lo mata con él (desenlace precipitado, supongo, mediante un motivo folklórico muy común: el dar muerte a alguien con sus mismas armas); las versiones de Larrea, Alvar y Martínez Ruiz cuentan lo mismo, más o menos completamente; pero la del *Catálogo*, 128, hace aparecer "tres tortolicas" en vez del paje, y una de ellas habla al Polo, contándole sus desgracias como si fuera mujer. Es imposible, con tales datos, decir cuál era el desarrollo primitivo de la historia del Polo, que sólo poseemos en versiones contradictorias y alteradas. El comienzo que conocemos tiene su gracia, y nos gustaría saber algo más de ese romance. En cuanto a la *Infanta deshonrada*, todas las versiones marroquíes publicadas son muy parecidas (la de Alvar, las tres de Larrea LXXVI, la de Martínez Ruiz LXXXIII, la mía; véase también *Catál.*, 106). Es realmente notable, en este caso como en muchos otros, la constancia de la tradición marroquí, y su fide-

pular no se preocupa por esos cambios de tono, y nos deja interpretarlos si podemos.

dad al tema y detalles de las versiones antiguas (*Primavera*, 159 y 160).¹

Igual semejanza se nota entre las versiones marroquíes de *La Doncella guerrera* (*Catál.*, 121; Larrea, LXXXIX, 3 versiones: la que figura bajo el núm. CXXXI es de importación reciente; Alvar; Martínez Ruiz, XCII; también la mía). Todas son del mismo tipo acortado: a diferencia de la tradición más común, no tienen la serie de pruebas que imagina el hijo del rey para conseguir que la heroína disfrazada de varón revele su sexo, ni tampoco la huida y persecución final de la doncella. Aquí Alvar ha tratado de esbozar un cuadro de distribución geográfica de las versiones, clasificando los motivos y asonantes que utilizan; pero no llega a ninguna conclusión decisiva. Señala, pág. 74, la versión de la *Flor Nueva*, como la más completa; es cierto, pero no hay que olvidar que es una versión "sintética", que Menéndez Pidal compuso combinando tradiciones diversas. W. J. Entwistle, en su *European Balladry* (Oxford, 1939, pág. 79), ha estudiado las baladas parecidas a *La Doncella guerrera* que existen en gran número en toda Europa.

El romance del *Rey envidioso de su sobrino* (= *Catál.*, 123) sólo parece conocido en la tradición judía, marroquí y oriental. Hay poca diferencia entre las versiones marroquíes (Alvar; Larrea XCII, versiones 191 y 192; Ortega, pág. 211; Martínez Ruiz, XCIV; la mía). La más coherente parece ser Larrea 192. Alvar, en su juicioso comentario, apunta que el nombre de don Bueso atribuido al protagonista sirve con frecuencia, en la tradición marroquí, para designar a los héroes que han de morir trágicamente (así en las versiones marroquíes de *La muerte ocultada* y del *Veneno de Moriana*); quizá se deba ese contagio en el nombre del protagonista a que esos romances de tema trágico o fúnebre se cantaban juntos en ciertas ocasiones, como ya sabemos.² Manuel Alvar, al comparar las versiones marroquíes con la oriental que Menéndez Pidal resume en el *Catálogo* (es la de Galante, núm. X), hace observaciones interesantes sobre el final marroquí, en el cual el tío es muerto antes

¹ La comparación con las demás versiones aclara una grafía, probablemente errónea, de la versión Alvar: "No estés de nada" (verso 59) tiene que leerse, supongo: "No s'te dé nada".

² Sin embargo, se nombra *Don Bueso* (Don Güezo) al feliz héroe del auténtico *Don Bueso* (reconocimiento de hermano y hermana) (Larrea, versión 58), y a un personaje que sale victorioso en el *Conde Vélez* (véanse Ortega, pág. 213 y Alvar, *Textos hispánicos dialectales*, t. II, pág. 760).

de poder asesinar a su sobrino; la madre, pues, no tiene aquí el papel vengador que le atribuye la versión oriental, y hasta se nota una tendencia indecisa a implicarla en la infamia del tío. El caballo del héroe es el que en Marruecos mata milagrosamente al tío. Alvar, al creer que lo mata el mismo sobrino, se dejó engañar por su texto, que transcribe: “Dio vuelta *al* caballo — y a su tío matara”; pero en Marruecos no se pronuncia de otra manera “Dio vuelta (*el*) caballo”, que creo es la lección correcta (véase Larrea, 191: “Vuelta dio *el* caballo”, y 192: “Vueltas dio *el* caballo”); la versión de Ortega y la mía no dejan lugar a dudas sobre la actuación del caballo en la muerte del tío. Ese final sobrenatural responde bien, en todo caso, al ambiente de sombría tragedia y presagios siniestros del romance. Quisiéramos estar mejor informados sobre ese poema, y saber si existen huellas de semejante tradición en España o fuera de ella.

* * *

En otra contribución al estudio del romancero marroquí, el Prof. Alvar ha comentado varias versiones nuevas del romance de *Vergilios*, una de ellas geminada con la *Bella en misa* (o *Misa de amor*).¹ La geminación de los dos romances está señalada también en la colección Larrea (núm. XCVIII, al pie del texto 201). Menéndez Pidal parece ignorarla en su *Catálogo*; yo recogí *Vergilios* solo. En las versiones geminadas la heroína de la *Misa* se llama Isabel, como suele llamarse la de *Vergilios*, y ese débil lazo es el único entre las dos historias; las versiones simples de la *Misa* no nombran a la heroína.

Las versiones marroquíes conocidas de *La Bella en misa* no pasan de tres (Larrea, 201 y 202, bajo el núm. XCVIII; Alvar); el *Catálogo*, 133, sólo menciona fuentes orientales. Las versiones norte-africanas, como las demás, describen los adornos espléndidos de la dama, los detalles de su atavío, los afeites de su rostro y la emoción que produce al entrar en la iglesia. La composición y detalles de esas versiones son muy parecidos a los de la versión antigua (*Primavera*, 143). La versión sintética de la *Flor Nueva* no es muy

¹ Manuel Alvar, *Los romances de “La Bella en misa” y de “Vergilios” en Marruecos*, artículo en *Archivum*, IV, págs. 264-276 (Miscelánea filológica en memoria de Amado Alonso, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Oviedo, 1954); cito por una tirada aparte.

diferente; incluye probablemente elementos de la tradición peninsular moderna, relativamente pobre en versiones (salvo la catalana).¹ Se sabe que el punto culminante del romance es el trastorno que causa en la celebración de la misa la entrada de la deslumbradora dama (el abad estropeando la lección y el coro los responsos, hasta el verso final: “Por decir: amén, amén — decían: amor, amor”). Esos detalles poéticamente sacrílegos faltan en las versiones judías, que describen sobre todo la emoción de los sirvientes y músicos. Alvar (pág. 12) nota, con mucha razón, que para los judíos el trastorno de la misa no tenía el mismo valor, a la vez escandaloso y gracioso, que para los cristianos; el romance, al descristianizarse, perdió entre ellos su significado esencial. Las versiones judías orientales, muy numerosas, se parecen, desde ese punto de vista, a las marroquíes; pero, como casi todas evocan, en términos judaizados, la perturbación de la ceremonia religiosa, es razonable pensar que ese motivo pertenece a la tradición más antigua del romance, y se ha debilitado o ha desaparecido más tarde entre los judíos. Dice una versión oriental:

El sabio que está meldando — ya yerró de su lición

(versión de Gonzalo Menéndez Pidal en su *Romancero*, Biblioteca literaria del estudiante, Madrid, 1933, pág. 189);² y otra:

El papás que está meldando — de meldar ya se quedó

(versión de Moshe Attias, núm. 14, pág. 85; tienen un verso parecido las versiones de A. Hemsí, núm. XXIX, — de Armistead y Silverman, *Hispanic balladry*, pág. 238, — de los mismos autores, *Diez romances hispánicos*, pág. 25, núm. 1, — de S. I. Cherezli, núm. 1).

María Rosa Lida, en un delicado y erudito estudio de este romance (*El romance de la Misa de Amor*, en *Revista de Filología hispánica*, t. III, 1941, págs. 24-42), piensa que la entrada de la heroína en la iglesia era sólo el principio de la historia primitiva, pero

¹ Las versiones catalanas tienen una estructura particular y variantes que no analizamos aquí.

² Esa versión es casi idéntica a la que cita el *Catálogo*, y que parece proceder de la colección de Moisés Abravanel de Salónica, pero en el *Catálogo* falta este verso.

que más tarde el motivo de la misa perturbada acaparó la atención, y se desarrolló ampliamente, haciendo que se eliminara todo lo que seguía, de modo que llegó a ser el elemento esencial y el fin del romance. ¿Hay que pensar, como ella, que la continuación de la historia era una intriga amorosa de la maravillosa dama y del tañedor, a quien venía a buscar en la iglesia para ofrecerse a él como mujer, cansada de esperar durante siete años la vuelta de su marido? Así terminan, cierto es, las versiones de Hemsí y Danon (reproducida ésta en *Ant.*, t. X, pág. 336). Pero no se llega sin vacilaciones a tal desenlace. El tañedor, al ver la dama, se arrodilla maravillado, pero la dama lo trata muy mal; dice en Hemsí:

Tañe, tañe, desdichado — que por ti no vine yo.¹
Vine por mi marido — que es el mi primer amor.

La dama dice luego que ya hace siete años que espera a ese marido, que lo esperará un año más y luego se casará; cita grandes personajes con quienes podría casarse, en último término un duque, y sólo entonces dice:

Si el duque no me quere, — me toma el tañedor,

solución que parece resultar más bien de una asociación de ideas de los transmisores en busca de desenlace que del esquema primitivo del romance.

El tañedor figura en muchas versiones, sin que se mencionen amores entre él y la dama. En la de Gonzalo Menéndez Pidal y del *Catálogo*, se arrodilla como en Danon y Hemsí, pero la historia no va más allá; en una versión que recogieron Armistead y Silverman en Los Ángeles, el romance se detiene en las palabras negati-

¹ Dicen igual la versión de Attias, las tres publicadas por Armistead-Silverman y otra de la cual dan noticia (véase nota siguiente). La de Danon en el texto de la *Antología*, dice lo contrario: “que por vos me vine yo”; pero ese *me* no existe en el texto original de la *Revue des Etudes Juives*, que lleva “*ne* vine yo”, evidente errata por “*no* vine yo”, como lo demuestra el verso que sigue: “Y por el quien vine yo, — no está en la misa, no”. Ben Yamin Ben Youssef, en *El buquieto de romansas*, Stamboul, año 5686, pág. 23, repite la versión de Danon (en caracteres hebreos), pero escribe, corrigiendo la errata “que por vos *no* vine yo”. En muchas versiones no se menciona expresamente al marido, pero sí la espera de siete años y lo demás, que sobreentiende un marido o un novio ausente.

vas que la dama dirige al tañedor, diciendo que no vino por él, y que aquel por quien vino no está.¹ La de Cherezli busca una mejor salida que esos finales abruptos, partiendo de una variante antigua, que usa la primera persona en el exordio del romance y hace del recitador el esposo de la dama. Esa variante, frecuente en versiones modernas, ya lo encontramos en la del siglo XVI (*Primavera*, 143):

En Sevilla está una hermita — cual dicen de San Simón,
adonde todas las damas — iban a hacer oración.
Allá va la mi señora, — sobre todas la mejor...

La versión Cherezli comienza también así:²

Tres damas van a la missa — por hazer la oración.
Allí en medio está mi esposa, — telas de mi corazón;

pero, a diferencia de las demás versiones que, teniendo esa variante, la olvidan luego, ésta orienta todo el romance hacia el triunfo del marido narrador y la confusión del tañedor enamorado, terminando así:

—Tañe, tañe, el desdichado, — que por ti no vine yo [...]
Vine por el mi marido, — telas de mi corazón.

En esta coherente y bonita versión, el marido orgulloso y la espléndida mujer parecen cómplices en la ironía a la vez que en el amor. La repetición del mismo hemistiquio, “telas de mi corazón”, en boca del marido en el principio del romance, y de la mujer en el final, no es, como tantas veces, efecto torpe de la mala memoria de los transmisores; en este caso esa repetición encierra, con elegancia, el sentido original de la versión. Mucho más pesada es la solución adoptada en la versión Attias, que, muy parecida en todo a la Danon, llega hasta el verso

Si el Duque no me quiere, — me toma el tañedor,

¹ Véase *Diez romances hispánicos*, etc., pág. 29.

² En esta cita y en la próxima me permito aplicar mi sistema ortográfico a las cuidadosas transcripciones que de los manuscritos en letra hebrea hacen los editores.

pero no por eso se resigna a dar tan maravillosa dama a un hombre tan humilde: apenas acaba de hablar la heroína, cuando llega “el buen rey”, que se la lleva. Igualmente, aunque con más gracia, la versión de *Hispanic Balladry* imagina que la dama vino a la iglesia en busca del hijo del rey, por quien se muere de amor. En general, la variedad de esos desenlaces produce la impresión de que se está buscando un final para un romance que no lo tiene o la ha perdido.

Las versiones marroquíes podrían hacer creer que el final que une la dama y el tañedor es el más primitivo, pues varias de ellas lo tienen, y su coincidencia con las de Oriente parece garantizar la antigüedad de esa variante. Pero hay que observar que, en Marruecos como en Oriente, no es el tañedor el único personaje a quien trastorna la belleza de la dama. En Oriente figura con él, y a veces sin él, el “papazico”, o sea el sacerdote que está diciendo misa; en muchas versiones, a él es a quien se aplican las palabras desdeñosas de la dama:

—Melda, melda, el papasico, — que por ti no vengo yo; ¹

en Marruecos el tañedor tiene otro compañero:

El que sopla la candela — la cara se le quemó;
el que toca la vigüela — en un desmayo cayó. ²

En versiones no judías, son más todavía los personajes: en una versión portuguesa se enumeran, después del sacerdote, “o que mudou o missal”, “o que lhe dava as galhetas”, “e o que tocava o sino”, ³ pero no aparece ningún tañedor. Es de suponer que los judíos, procurando dar sentido a un romance que, sin el desarrollo de la misa trastornada, quedaba sin gracia, han ensayado varios desenlaces, como hemos visto, siendo uno de ellos la transformación en idilio de la emoción de uno de los admiradores de la dama. La existencia de ese final en Oriente y en Marruecos puede muy

¹ Versión Attias; verso semejante en las versiones *Hispanic Balladry* y *Diez romances* de Armistead-Silverman.

² Versión Larrea, 202; igual en Alvar.

³ Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, t. II, pág. 279; igual multiplicidad de personajes en la versión de B. Gil García, *Cancionero*, t. II, pág. 40.

bien ser pura coincidencia, no habiendo parecido formal ni similitud de expresiones: ese mismo desenlace trata de construirse, aquí y allá, con versos formularios distintos; en Danon:

Tomaron mano con mano — y juntos se fueron los dos;

y en Alvar:

Non desmayís, caballero, — non desmayides vos, non.
Y echóle en sus ricos brazos — y llevólo a su palacio.

Es muy probable, pues, que ese final judío, como los demás, no represente un estado más antiguo que el de la misa trastornada, sino un arreglo posterior al debilitamiento de ese final cristiano.

Además, parece resultar de los estudios de W. J. Entwistle sobre las formas europeas de ese romance que el tipo más primitivo de la *Misa de Amor* se encuentra en una balada griega: allí una amante abandonada, al ir a la iglesia a asistir al casamiento de su querido como doncella o acompañante de la novia, se atavía en forma tan maravillosa, que su belleza perturba la misa y los que la celebran; así reconquista a su amante, haciendo que se case con ella y deje a la otra novia. Entwistle llama ese esquema "Bridesmaid into Bride" y lo considera una variedad de la "Discarded Wife", la cual, a su vez, es un caso particular del tipo general de la Boda Interrumpida.¹ Si esa forma griega es la más antigua, como es verosímil, el romance español resultaría, de acuerdo con la intuición de María Rosa Lida, del olvido un final primitivo (aunque distinto del que ella creía), y de la refundición del poema en torno al motivo de la misa perturbada.²

En cuanto a *Vergilios* (*Vergico* en Marruecos; es el núm. 46 del *Catálogo* = *Primavera*, 111), Alvar nos suministra tres versiones de Tetuán, Larache y Alcazarquivir (esta última acortada y contaminada con *Gerineldo*)³ poco más o menos idénticas a las de

¹ W. J. Entwistle, *La Dama de Aragón*, en *Hispanic Review*, julio de 1938, págs. 185-192.

² W. J. Entwistle ha dedicado al mismo romance algunas páginas más (*A note on La Dama de Aragón*, en *Hispanic Review*, 1940, págs. 156-159), en las cuales trata de establecer relaciones, en verdad muy problemáticas, entre *La Bella en misa* y varias canciones francesas.

³ Es, si no me engaño, la misma versión que figuró después en Martínez Ruiz, núm. XLIX.

Larrea (núm. XXVIII, dos versiones) y a la mía. Álvar, al notar las diferencias entre las versiones marroquíes, admite que son sin mayor importancia. La tradición marroquí se mantiene muy cerca de la versión antigua, salvo algún detalle o matiz en el tono del relato.

* * *

El Prof. Alvar ha publicado en 1960 otra serie de romances marroquíes en una colección de textos dialectales; ¹ siete de ellos, procedentes de Tetuán, Larache y Melilla, son inéditos. Son versiones: del *Conde Vélez*, romance poco difundido que no figura en el *Catálogo* de Menéndez Pidal, y del cual Diego Catalán hizo un interesantísimo estudio en su introducción al ya citado *Romancerillo canario* (véase una versión antigua, ya de tipo tradicional, en *Antología*, t. IX, Apéndice I, núm. 12, reproducida de la tercera parte de la *Silva* de Zaragoza, 1550, y otra versión, también de la tercera *Silva*, pero de estilo cronístico y muy distinta, *ibid.*, pág. 312; hay otra versión marroquí en Ortega, pág. 213, y una versión judía de Oriente en Attias, núm. 34); — del *Cid y Búcar*; — de la *Muerte del Príncipe don Juan*; — del *Sueño de Doña Alda*; — de *Las Bodas en París* (geminado con el *Conde Vélez*); — del *Juicio de Salomón*; — de *La Infantina*; — de *La Buena Hija*. Casi todas esas versiones están en buen estado y completas; no presentan divergencias importantes con las versiones marroquíes ya publicadas de los correspondientes romances; el editor las da sin comentario alguno. Esa corta pero preciosa colección reúne algunas de las piezas más antiguas y auténticas de la tradición judeo-española de Marruecos.

III

Se ha publicado recientemente otra colección de romances marroquíes recogidos en la misma época que los textos de Larrea y Alvar; esa colección formó parte de la tesis doctoral que leyó en 1952 en la Universidad de Madrid el Prof. Juan Martínez Ruiz.

¹ Manuel Alvar, *Textos hispánicos dialectales*, t. II, Madrid, 1960, página 760 y sigs.

Esa riquísima cosecha,¹ que procede exclusivamente de la tradición de Alcazarquivir, hasta ahora muy poco conocida en comparación con las de Tetuán y Tánger, abarca toda clase de poesía tradicional, y no cuenta menos de 127 piezas. Si dejamos a un lado las canciones de bodas, endechas, composiciones religiosas, líricas o folklóricas diversas, quedan alrededor de 75 romances, que son lo que aquí nos interesa, casi todos en buenas versiones, cuidadosamente recogidas y transcritas.² Encabeza esa notable colección un interesante estudio sobre el material recogido, especialmente (págs. 87-102) sobre el romancero de Alcazarquivir y sus peculiaridades con relación al de otras partes de Marruecos y al peninsular. Notas lingüísticas y literarias ayudan a leer cada versión y a situarla en el conjunto de la tradición judeo-española e hispánica en general.

La colección trae pocos romances que no figuren en colecciones marroquíes anteriores, lo cual es muy natural dada la abundancia del material ya publicado. Casi ignorada hace veinticinco años, la tradición marroquí es hoy una de las más exploradas y conocidas. Por lo que ya se ha recogido, se ve que las comunidades judeo-españolas formaban un grupo humano poco diferenciado, de tradición bastante uniforme, y es de suponer que se irá reduciendo cada vez la proporción de novedades en las cosechas futuras, si las hay.³ Los pocos romances no conocidos hasta ahora en Marruecos que aparecen en la colección Martínez Ruiz son piezas que proceden seguramente de la tradición peninsular recientemente importada en Marruecos: así el núm. LXXIV (geminación del conocidísimo romance de *Santa Catalina* y del no menos popular *Marinero*: náu-

¹ J. Martínez Ruiz, *Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)*, en *Archivum*, Universidad de Oviedo, t. XIII, 1963 págs. 79-215.

² El editor adoptó la habitual transcripción semi-fonética, con la cual traduce casi siempre fielmente la pronunciación dialectal. Sin embargo, y por más difícil que sea evitar erratas en transcripciones de esta clase, extraña ver escrito *palaZios* (con *s* sonora, pág. 135), *Zeda* (seda, con *s* inicial sonora, pág. 154), *moZa* (pág. 189), etc., etc., pues en todos esos casos la *s* fue siempre sorda. Debe ser un error el *dijí* agudo, tres veces repetido en la pág. 181: esos pretéritos son graves en el dialecto como en castellano común, a pesar de terminarse en *i* en vez de *e*; *dixi*, *pusi*, *tuvi*, *truxi* se acentúan siempre en la penúltima.

³ Los Profesores Armistead y Silverman han hecho ya una, importantísima, en varios lugares de Marruecos, que esperamos ver publicada muy pronto. En cuanto al porvenir, hay que tener en cuenta la rápida decadencia actual de las comunidades judías de Marruecos bajo la soberanía árabe.

frago que niega su alma al diablo); el CXIX (*Don Gato*); el CXXI (*Santa Irene*, hexasilábico); el CXXIII (*Viudita del conde Laurel*, o *Arroz con leche*, conocido juego de niñas en España y América).

En cambio, la colección Martínez Ruiz nos ofrece un gran número de hermosas versiones, coherentes y completas en los más casos, de romances ya recogidos en Marruecos, especialmente de los que forman la parte más auténtica y venerable de la tradición marroquí. Aunque, según observa el editor, los llamados romances "históricos", es decir los viejos de tema épico, son muy pocos en su colección, no faltan del todo; y entre históricos, carolingios, bíblicos, clásicos y novelescos, llegan a un total de más de treinta y cinco los romances de tradición antigua, con versiones de *Sancho y Urraca* (núm. XXXI), del *Sueño de doña Alda* (XXXIV), de *Melisenda* (XXXIX), de *Galván y la infanta* (o *Infanta preñada*) (LXXXIII), del *Sacrificio de Isaac* (XLII), del *Robo de Elena* (XLVIII), de *Vergilios* (XLIX). El *Nacimiento de Montesinos* (núm. XXXVII) aparece, curiosamente, en dos versiones contaminadas, una con las *Quejas de Jimena*, otra —más normalmente— con la siempre misteriosa *Venganza de un hijo* (o *Hijo vengador*, *Catál.*, 119 bis). En cuanto al romance de *Rosaflorida* (*Catálogo*, 26: cita de los diez primeros versos), figura aquí en una versión (núm. XXXVIII) muy parecida a las tres de Larrea XIX y a otra de Guastavino Gallent,¹ con el mismo lujo de ofertas tentadoras en el mensaje de la heroína a Montesinos. La versión del *Cancionero* de romances de Amberes (*Primavera*, 179) decía:

Dile que me venga a ver — para la Pascua florida;
 darle he yo este mi cuerpo, — el más lindo que hay en Castilla,
 si no es el de mi hermana, — que de fuego sea ardida;
 y si de mí más quisiere, — yo mucho más le daría:
 darle he siete castillos, — los mejores que hay en Castilla.

Puede chocar que Rosaflorida tenga más confianza, para atraer a Montesinos, en castillos que en su lindo cuerpo. Otra versión antigua (*Silva* tercera, 1550: reproducida en *Ant.*, t. IX, pág. 321) muestra menos realismo, y más conformidad con los conceptos caballescicos; aunque también ofrece oro y castillos, la disposición de los

¹ G. Guastavino Gallent, *Cinco romances sefardíes*, en *África*, t. VIII (1951), pág. 538, romance IV.

motivos es muy distinta; Rosafiorida pide al ayo que le lleve unas cartas:

Darlas heis a Montesinos — que venga a la Pascua Florida;
 darle he yo mil marcos de oro — y dos mil de plata fina,
 daréle treinta castillos, — todos riberas de Hungría,
 y si muchos más quisiese, — muchos más yo le daría;
 darle hía este mi cuerpo — siete años, a su guisa;
 si otra más linda hallase, — que me dejase escarnida;
 que en todos estos reinos — no la hay otra más linda,
 si no es una mi hermana, — que de mal fuego sea ardida,
 si ella me lleva en cuerpo, — yo a ella en lozanía.

Esa disposición ya se encontraba en una versión manuscrita antigua, anterior a las colecciones impresas de mediados del siglo XVI:

Llévesme aquesta carta, — de sangre la tengo escrita,
 llévesmela a Montesinos, — a las tierras do vivía.
 Que me viniese a vere — para la Pascua Florida;
 por dineros no lo dexe, — yo pagaré la venida;
 vestiré sus escuderos — de una escarlata fina,
 vestiré los sus rrapazes — de una seda broslida.
 Si más quiere Montesinos — yo mucho más le daría,
 dalle yo treynta castillos, — todos rriberas de Hungría;
 si más quiere Montesinos, — yo mucho más le daría;
 dalle yo cien marcos d'oro, — otros tantos de plata fina;
 si más quiere Montesinos, — yo mucho más le daría;
 dalle yo este mi cuerpo — siete años a su guisa...¹

Aquí la gradación que culmina en la oferta del lindo cuerpo viene subrayada con una repetición formularia, medio estilístico muy propio de la poesía tradicional; además aparece, con la librea de los escuderos y rapaces, un elemento de fantasía que ha prosperado en la tradición moderna. Entre las versiones catalanas, las únicas peninsulares que conozco, la de Milá (*Romancerillo*, núm. 257) es relativamente sobria en su dibujo y en la enumeración de las ofertas (viaje, vestidos bordados de oro y plata, dos castillos con soldados armados y pagados por un año y medio), con el verso final:

¹ Versión atribuida a Rodríguez del Padrón, que figura en un manuscrito del British Museum; según Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, t. I, pág. 259, se compuso hacia 1440; la publicó Rennert en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, t. XVII (1893); está reproducida en la *Antología* de Menéndez y Pelayo, t. XII, pág. 541.

Si d'aixó no s'contentés — yo mateixa m'hi daría.

En cambio las versiones, muy parecidas una a otra, de Aguiló (*Romancer*, núm. 58) y Amades (*Cançoner*, núm. 2.266) empiezan con un lujo de detalles magníficos en la descripción del castillo, intercalan una glorificación del amor en la conversación con el escudero, y siguen con una serie multiplicada de ofertas (viaje, dinero, adornos para la silla, vestidos finos para sus pajes, tres galeras, dos castillos con soldados, etc.); conservan el motivo final de la hermana más bella; dice la de Amades:

Si d'aixó no estés content — jo mateixa m'hi daria;
li'n daria ma persona — la més bella que al món sia.
la més bella no ho som pas, — que ho és la meva cosina,
una cosina germana, — mal foc que l'hagués rostida.

Es lástima que esas versiones prolonguen pesadamente ese final. Agregan, además, un desenlace extraño: la noche antes de Pascua matan a la princesa; el caballero llega a la mañana y la halla muerta. Las variantes irreales en el mensaje de Rosafiorida a Montesinos no deben chocar en un tema tan extraordinario como el de la doncella enamorada “de oídas que no de vista”. He aquí el pasaje en Marruecos, con variantes escogidas de distintas versiones: ¹

Que me lleven esas cartas — a Francia la bien guarida,
se la den a Montezino, — la prenda que yo quería,
que venga presto y aína — por la Pascua Florida (LP36).
Si no quisiera venir, — le pagaré su venida,
⁵ le regaré sus caminos — de alzófar y piedras finas,
le daré sien barcos ² de oro, — que trate toda su vida (MR),
le daré los cien molinos, — que molen de noche y día,
los cientos molían clavos, — y los cientos canela fina (LP38),
le daré mis sien vaquitas, — todas paridas de un día (MR),
¹⁰ le daré yo las cien negras, — que le sirvan noche y día,
le daré los cien negritos — vestidos a la Turquía (LP38),

¹ Los versos 4-5 de nuestra cita se encuentran en todas las versiones; los 6-7 también en Guastavino; el 9, también en LP. 36 y 37; el 11, en todas; el último también en MR. y Guastavino. Respeto, aunque de mala gana, en mis citas, la ortografía contradictoria de los originales.

² Léase seguramente *marcos* como en las versiones antiguas del British Museum y de la Silva, y en la moderna de Guastavino; desde luego, dentro de la nueva orientación del romance, *barcos* es mucho mejor.

le daré mis sien donseyas — las que conmigo dormían (MR)
y encima de todo esto, — mi cuerpo, que mas valía (LP36).

La mención de la hermana, rápida y violenta expresión de celos femeninos en las versiones antiguas, se ha transformado también, de acuerdo con la misma inclinación hacia lo irreal, en una oferta que no deja de sorprender:

Y si no me quiere a mí, — le daré a una hermana mía (MR).

El verso figura, casi idéntico, en todas las versiones. El poeta popular se ha dejado llevar a otra invención más discutible en el desenlace (igual en todas las versiones marroquíes, e ignorado de la antigua) en el cual Montesinos, después de llegar, se dice hijo de un carbonero para decepcionar a Rosaflorida, y sólo al verla desmayarse de dolor le confirma que es hijo y nieto de reyes. Nótese, sin embargo, un motivo idéntico en un romance viejo (*Primavera*, 158: es el que dice: “Tiempo es, el caballero, — tiempo es de andar de aquí”).

Al fondo tradicional más antiguo pertenecen también el número XXVI, *El Palmero* (= *Aparición*, ason. í, *Catál.* 56; versiones antiguas en *Antología*, IX, pág. 220, y X, pág. 362; al contrario de la versión de Alcazarquivir, la de Tetuán, Larrea XXXVI, contaminada con la forma en *é-a*, es seguramente de procedencia peninsular moderna); — el LIII, *Mala suegra castigada*;¹ — el LVII, *Mujer engañada* (incipit peninsular “Me casó mi madre”; incipit marroquí “Este Sevillano”); — el LXIII, *Landarico*;² — el LXVII, *¿Por qué no cantáis, la bella?*; — el LXXII, *Conde Alarcos* (debe de haber habido varias elaboraciones distintas de ese antiguo y larguísimo juglaresco, *Primavera*, 163, pues el texto recogido en Alcazarquivir es completamente distinto del de Tetuán, Larrea, XLI); — el LXXXVIII, *La Infantina* (combinada muy torpemente con el *Caballero burlado*); — el XC, *La Buena Hija*; — el XCI, *Vos la-*

¹ Figura dos veces, con texto idéntico, en la colección, como endecha bajo el núm. XXIX, y como romance bajo el LIII.

² Dice el editor en su comentario, pág. 155, que ese romance debe de ser muy poco frecuente en la tradición peninsular, y así es. Me asombra, pues, la indicación que se lee en la pág. 91 de su introducción: “Landarico (en Granada abunda en la tradición oral)”. No figura *Landarico* en el *Romancero de Güéjar Sierra (Granada)*, que publicó el mismo Martínez Ruiz en la *Revista de Dialectología*, t. XII, 1956.

braré yo un pendón; — el XCII, *Doncella guerrera*; — el XCIII, *Caballo robado*; — el XCIV, *Rey envidioso de su sobrino*; — el CIV, *Conde preso*. Sigue siendo tan enigmático el romance que empieza: “Cuando yo enfermí de amor, — triste y non dormía yo” (LXXXV, titulado *Desilusión en Catál.*, 111), pues su texto, en una primera versión, pág. 179, presenta los mismos pasajes raros y oscuros que en las colecciones anteriores; en una segunda versión, pág. 180, después de cuatro versos, el texto cambia completamente y cuenta, con otro asonante, otra historia que de nada sirve para aclarar la primera.

Bajo el núm. LXXXIX figura un romance híbrido que, en su principio, corresponde al núm. 115 del *Catálogo* (titulado *Repulsa y compasión*, con ason. *á*: una muchacha tira al mar a un joven que se quería burlar de ella, luego le tiene compasión y lo saca del agua con sus trenzas), y continúa con la segunda parte de *Bernal Francés* (*Catál.*, 83, ason. *í*: la heroína, acostada en la oscuridad al lado del que cree ser su amante, se extraña de su frialdad; luego resulta del diálogo que es su marido, que ha venido a averiguar su traición y a castigarla). No se ve ninguna versión entera de *Bernal Francés* en la colección, pero ese importante fragmento, disimulado bajo otro título, le pertenece sin duda alguna. Algo peor ha pasado en la colección Larrea, donde, como ya hemos dicho, el texto que lleva el título de *Bernal Francés* (núm. LVII) no tiene nada que ver con ese romance, mientras que en dos de las versiones de *Repulsa y compasión* (núm. LXXXII, versiones 170 y 171), el texto se continúa, igual que en Alcazarquivir, con la segunda mitad de *Bernal Francés*.¹

* * *

En esta colección como en todas las de Marruecos, el viejo caudal tradicional coexiste con importaciones recientes. Éstas, como ya sabemos, son de dos clases: pueden proceder, o sea de pliegos impresos, libros escolares, antologías modernas, de las cua-

¹ En cuanto a versiones judías de Oriente de *Bernal Francés*, no conozco más que la de Danon (*Antología*, X, pág. 332) y otra de Kalmi Baruh (pág. 281). Menéndez Pidal, *Rom. hisp.*, t. I, pág. 362, menciona versiones de Es-mirna y Dardanelos. No hay versiones antiguas conocidas, pero sí muchas citas del romance en el teatro español del siglo de Oro (véase Menéndez Pidal, *op. cit.*, t. II, pág. 407 y sigs.).

les los judíos españoles de Marruecos copiaron romances literarios, a veces muy largos, juglarescos, artísticos, vulgares, para recitarlos luego y tradicionalizarlos en grado variable, —o sea de versiones orales peninsulares que los judíos oyeron cantar por inmigrantes españoles a Marruecos y adoptaron, asimilándolas más o menos, y comunicándoles algo del estilo de su propia tradición.

De la primera categoría de importaciones la colección del Profesor Martínez Ruiz trae pocas muestras, sin que de ello se pueda concluir que esa clase de romances escasee más en Alcazarquivir que en Tetuán o Tánger, pues nos explica el editor que no le pareció deseable incluir en su colección composiciones de dudosa tradicionalidad. “Hemos desechado, escribe (pág. 79, n. 1) los famosos y abundantes “manuscritos”, o simples libretas escolares, pues, la mayoría, son un centón de composiciones tomadas de libros de gran popularidad, como los de M. L. Ortega, Ángel Pulido, o de la tradición oral de otras localidades. Algunos “manuscritos” han dado cabida a versiones de las Enciclopedias Escolares de la Enseñanza Primaria Española y de Libros de Lecturas...”. Ese desprecio, muy justificado en sí, pero algo imprudente si se quiere estudiar el trabajo de la tradición reciente a partir de esas fuentes escritas, explica que la colección Martínez Ruiz sólo contenga cuatro romances del tipo mencionado: el LXX, *Diego León*; el LXXIII, *La Rosa y el Clavel* (= *Catál.*, 66, *El pájaro verde*); el LXXXVII, *Generosidad*; y el XCVIII, *Requiebros*. De todos esos romances hay versiones en el *Catálogo*, en Larrea, y (salvo del segundo) en mi colección. En el tercero, que cuenta la conducta noble de Rodrigo de Narváez (véanse mi versión y el comentario), Martínez Ruiz nos trae una variante bastante graciosa. La dama, que hasta entonces rechazó a Narváez, y luego llega a quererle por los elogios que su marido hace de él, en vez de enviarle un billete como en mi versión y en las de Larrea, núm. LXXX, va ella misma a verle; un billete es algo demasiado abstracto, más propio de la literatura pastoril o novelesca que de la poesía oral; he aquí algo mucho mejor:

Vistióse toda de verde — y ensima una capa blanca,
 un sombrero de tres plumas, — una verde y una encarnada,
 y en sus finos lindos dedos, — años de filigrana.
 Ya se fuera en ca de ése — y a su puerta picara.
 —¡Ya valga Dios del sielo! — ¿por dónde vino esta grasía?

Quizá sea esa última exclamación de alegría y sorpresa, común a todas las versiones, la que ha sugerido la llegada de la dama en persona, espléndidamente ataviada.

* * *

Son muy numerosas, en cambio, las versiones folklóricas peninsulares que encontramos en la colección Martínez Ruiz. Como ya se ha dicho, no siempre podemos saber con seguridad si una versión pertenece al antiguo fondo oral o al reciente. Pero muchos de los romances de adúlteras, infanticidios, forzadores, etc., tienen, aquí como en otras colecciones marroquíes, todo el aspecto de versiones peninsulares modernas; lo apunta cada vez el editor, con mucha perspicacia, a mi parecer, en sus comentarios. Creo, como él, que la versión de *La Muerte ocultada* que trae en su colección es de importación reciente: pues, si bien es hexasilábica como las marroquíes viejas (*Catál.*, 75; la mía), es de un tipo profundamente diferente, y se parece a las andaluzas y extremeñas; igual se puede decir de las dos que del mismo romance da Larrea bajo su núm. CXVI. Al contrario, en el caso de *Don Bueso y su hermana*, el editor opina, y creo que con razón, que la primera versión, hexasilábica, de su núm. LI es antigua (como las de Larrea: XXX, versión 58; CXV), y que el final octosilábico de esa misma versión, y la segunda, toda en octosílabos, han llegado hace poco de España (como la de Larrea XXX, versión 59, y la mía, que tienen el mismo metro). En cambio, no creo que el romance picaresco del *Paipero* (deformación de Fray Pedro, según Armistead-Silverman, *Christian elements*, etc. estudio ya citado, pág. 30) sea antiguo en Marruecos, como supone el editor (núm. CXXVII de la colección; y discusión de su fecha, pág. 93): esa versión de Alcazarquivir, por la enérgica brevedad a la cual la redujo la tradición oral, puede dar lugar a dudas; pero la de Larrea (núm. CXLI), larga y explícita, es con toda evidencia peninsular.¹

¹ No se puede dar importancia, como lo hace Martínez Ruiz, pág. 93, para apreciar la antigüedad del romance en Marruecos, al uso en su texto del dialectal *annafe* (también en la versión Larrea); esa palabra pudo en cualquier momento reemplazar un primitivo y más español *hornillo*. Las malas bromas sobre el cordón del fraile son mucho más significativas; en el Tetuán judeo-árabe de los tiempos antiguos no hubieran tenido gracia alguna.

Es notable, a veces, ver cómo la tradición marroquí vuelve a elaborar las adquisiciones recientes, imponiéndoles sus fórmulas propias, su estilo peculiar, su tono arcaico. De ello citaré un solo ejemplo. Las versiones marroquíes de *Las Señas del esposo* suelen agregar un verso de conclusión. La que recogí en Buenos Aires dice:

Tócanse mano con mano, — subiéronse a su vergel.

Un verso parecido tienen las versiones Larrea (XXXVIII, versiones 74 y 75); pero en ese verso se detienen, como la mía. La de Martínez Ruiz sigue, en el mismo estilo (núm. LXVIII):

Hízole cama de rozas — y cabesera de al-laurel,
cubierto con que se tapa — de hojas de un toronžel.

No ha dejado de subrayar el juicioso editor, en su comentario, la gracia de ese final prolongado.

IV

Últimamente, Manuel Alvar ha publicado una colección de *Poesía tradicional de los judíos españoles* (editorial Porrúa, México, 1966). Esa útil antología reúne 257 piezas, muchas de ellas poco accesibles, con una mayoría de romances (en total 145 versiones; entre las demás piezas, que son cantos de boda y cantos de muerte, también hay algunos romances). Encabeza la colección un interesante estudio sobre el patrimonio poético de los sefardíes. Pero, limitándonos a los romances, nos interesan especialmente las versiones inéditas que el Sr. Alvar entremezcla con las demás. Mientras la antología reproduce juntamente versiones marroquíes y orientales, ese caudal inédito es puramente marroquí. Consta de veinte romances que el editor recogió en Marruecos entre 1949 y 1959 y publica aquí por primera vez, sacados de su *Romancero* inédito o de sus *Cantos de Boda* (en prensa).

Figuran en esa nueva colección marroquí versiones de romances "históricos" venerables, como el de las *Quejas de Jimena* (núm. 3a: versión con final aberrante, donde el rey pone a Jimena en el trono), el de *Portocarrero* (núm. 12: versión muy alterada en el detalle, pero bastante completa, de un romance muy raro, aun en

Marruecos), el de la *Muerte del Duque de Gandía* (núm. 15, con el habitual desenlace marroquí, en que el duque muerto revela, en un sueño, a su padre o a su tío que quien le mató fue el mismo pescador que sacó su cuerpo del agua). Al viejo fondo judeo-español pertenecen también las versiones del *Nacimiento de Montesinos* contaminado, como casi siempre, con la *Venganza de un hijo* (núm. 122; no sé por qué lleva en esta colección el título de *La Buena Hija*, pues no tiene nada que ver con el romance de ese nombre), de *Melisenda* y de la *Infantina* (núms. 28a y 116a: buenas versiones del tipo marroquí habitual), del *Conde Claros y princesa acusada* y de *Alarcos* (núms. 23 y 64b: versiones acortadas), de la *Aparición en í* (o del *Palmero*, núm. 55: buena versión, comparable a la tangerina del *Catálogo*, 56, y superior a la de Martínez Ruiz, XXVI). Llama la atención una versión de la *Amenaza a Roma* (núm. 49), romance hasta ahora conocido sólo por el *Catálogo*, 47):

Abréisme puertas de Roma, — las puertas m'habréis d'abrí,
que aunque no me conosedes, — de oídos me habéis de abrí: ¹
soy hermano de los siento, — sobrino de los dos mil;
ese emperador de Roma, — a su hija le pedí...

La versión del *Catálogo* es más abundante, pero no creo que sea mejor que ésta, ni es menos misteriosa. El romance sigue con quejas sobre la ingratitud del emperador.

Al lado de tales versiones se encuentran, como siempre en las colecciones marroquíes, otras importadas de España después de la conquista española del siglo XIX: romances tradicionales de la Península, como el de *Don Bueso y su hermana* octosilábico (núm. 51d), o romances vulgares más o menos tradicionalizados, como aquellos de la *Adúltera en ó* (núm. 78: es el núm. 79 del *Catálogo*; distinto del otro de igual título y asonante, *Catálogo* 78, tradicional y muy sabido), del *Pájaro verde* (núm. 65: historia de un casamiento impuesto a una niña por sus padres, que hacen matar a su galán; el pájaro verde, origen del título del romance en el *Catálogo*, 66, no aparece más que en la versión tangerina que allí figura), de *Diego León*, de la *Fratricida por amor*, del *Capitán burlado* (núms. 63a, 91 y 118: buenas versiones completas).

¹ Este hemistiquio está mejor en el *Catálogo*: "oído me habéis decir".

Merece una mención especial el romance de la *Lavandera*, del cual no se conocía más versión marroquí que la de Ortega, pág. 229 (la cita del *Catálogo*, 134, es de pocos versos; la versión de Larrea, XCIX, muy incompleta). La versión Alvar (núm. 218b de la colección) no trae nada nuevo con relación a la de Ortega, que repite casi idénticamente. Lo que interesa es cómo esas versiones marroquíes edifican sobre unos pocos versos del viejo romance casi puramente lírico un argumento completo. Dicen los versos antiguos: ¹

Yo me levantara, madre, — mañanica de Sant Juan;
 vide estar una doncella — ribericas de la mar;
 sola lava y sola tuerce, — sola tiende en un rosal;
 mientras los paños se enjugan, — dice la niña un cantar:
 5 —¿Dó los mis amores, dólos? — ¿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 de mal,
 si los viste a mis amores — si los viste allá pasar.

Este maravilloso poema está hecho casi todo con versos o hemistiquios de uso común en el romancero tradicional o en la lírica antigua: sólo en el *Conde Olinos* y en el *Conde Arnaldos* se encuentran, iguales, más de media docena de los octosílabos de la *Lavandera*; el primer hemistiquio está en todas partes; lavar, torcer y tender suelen ir juntos (“Como lo tuerce y lava — la monjita el su cabello, / como lo tuerce y lava, — luego lo tiende al hielo”); ² peinarse con peine de oro es motivo más común aún que lavar ropa. En una palabra esta joya está hecha, casi literalmente, con nada, como siempre la más excelente poesía oral. Su encanto surge de la combinación libre y feliz de algunas palabras y giros estilísticos consagrados, del encuentro —aunque incoherente— de motivos usadísimos: aquí, lavar, cantar sus amores, recorrer la orilla del mar, peinarse, cantar otra vez. De la misma fluidez y —por así decir— insignificancia del lenguaje y las imágenes se desprende la más intensa poesía. Verdad es que los trans-

¹ Doy el texto del *Cancionero* de Amberes sin año, fol. 228, modernizando la ortografía y puntuación. El romance aparece glosado en un pliego suelto del siglo XVI; véase Durán, núm. 1.577.

² *Revue hispanique*, t. VIII, *Séguidilles anciennes* (citado en D. Devoto, *Cancionero llamado Flor de la Rosa*, Buenos Aires, 1940, pág. 49).

misores de esa poesía no son todos dignos de ella, pero tampoco lo son de la poesía culta todos sus lectores. No sé si se han recogido en la Península muchas versiones de la *Lavandera*; las de Marruecos empiezan como la antigua:

Levantóse la Blanca Niña — mañanita de San Juan,
quitóse paños de siempre — y a la mar se fue a lavar (LP).
Sola lava y sola tiende, — sola estaba en su rosal;
mientras los paños s'enjugan, — la niña dice un cantar (AI).

Pero el cantar es aquí una larga alabanza que ella hace de sus propias bellezas, en forma de acción de gracias al Creador:

—Dios del cielo, Dios del cielo, — que es padre de piedad
me dates cabello rubio — para peinar y trenzar;
me dates cara hermosa — como rosa en el rosal, — etc. (O)

Sigue la enumeración interminable de las partes de su cuerpo, como en los cantos de boda que celebran los encantos de la novia, salvo que el tan reiterado “me dates” termina con una repentina queja:

me dates marido viejo, — viejo era y de antigüedad;
para subirse a la cama — no se puede menear (AI).¹

Se ha transformado, pues, la poesía de los amores ausentes (“¿Dó los mis amores, dólos?”) en un cuento de malcasada que surge, con gracia un poco pesada, de un cantar de bodas. No bastaba eso: había que saber cómo terminaba la heroína; y era difícil imaginar un desenlace agradable para un mal matrimonio. Se ha resuelto olvidar pura y simplemente la dificultad, y acudiendo a una mezcla de *Olinos* y *La Buena Hija*, terminar en bodas la historia de la malcasada del viejo: el rey la oye, admira su canto; ¿será ángel o sirena?

—Ni son ángeles del sielo, — ni serena de la mar,
Blanca Niña soy, mi reye, — que a mi Dió vi(e)ne a loar,
que me lo dió todo hermoso — y viejo de antigüedad (AI).

¹ Existe otra Malcasada del viejo en la tradición oriental (Hemsi, XXII; Attias, 50; Armistead-Silverman, *Diez romances*, núm. 10, dos versiones); parece distinta de la nuestra: Armistead y Silverman la relacionan con el romance de *Celinos* (véase su estudio sobre ese romance).

El rey maravillado le manda una dote y se casa con ella. Mucho mejor hubiera sido el romance sin ese final, deteniéndose en la súbita queja de la incomparable lavandera.

G L O S A R I O

- abió*, abrió.
abujero, agujero.
ařalagar, halagar (con *f* inicial y prefijo *a*-).
ařinar, finar.
al'asba (árabe), moza.
alechar, amamantar.
algorfa (ár.), cuarto o piso alto.
alřabaca, albahaca (restitución del étimon árabe).
alřadrarse (del ár. *alřader*, el que asiste), asistir, presentarse.
altar, lugar elevado.
amatar, apagar.
aņebe, nieve.
apartear, partear.
aprestar, servir (para un fin).
arřar, alzar.
arregalar (esp. ant.), mimar, tratar con especial ternura.
arronjar, arrojar.
asigún, según.
baldición, maldición (contaminación probable con *baldonar*, maldecir).
bater (por *batir*), llamar a la puerta; subst. *batido*.
ca: en *ca de*, en casa de.
callentura (de *callente* ← *caliente*), calentura (la *ll* suena *y*).
camiar, cambiar.
celarse, tener celos (de alguien).
Cidi (ár. = 'mi Cid', 'mi señor'), quizá substituye un *Cide* con *e* paragógica, que también se encuentra en el romancero marroquí.
cobijar, vestir, ponerse (un traje).
cochillo, cuchillo (la *ll* no suena).
combater, véase *bater*.
daca (esp. clásico), da acá.
descudo, descuido.
desmayida, esp. ant. *desmaida*.
dispués, después.
dormecer, adormecer.
duaya (ar.), pipa; con el artículo: *aduaya*.
dutor, doctor.

- echado, echarse*, acostado, acostarse.
el de los cuatro, cinco, etc., el cuarto, quinto, etc. (giro dialectal para reemplazar los ordinales que no se usan después de *tercero*).
emprestar, prestar.
endotar, dotar.
enreinar, reinar.
escuenta: a *escuenta*, frente a (formas parecidas en esp. ant.).
guijdor (guiždor) (ár.?) acto de ensangrentarse las mejillas y gritar en señal de dolor por la muerte de alguien.
halda, regazo.
hendo (esp. ant.), haciendo.
Huerco (latín *Orcus*), Muerte, personaje monstruoso.
indo, yendo.
jugón, juón, jubón.
mastil, mástil.
matar, herir.
mazzal (hebreo), suerte, destino.
meldar, leer, estudiar (sobre todo en los libros sagrados y sus comentarios) (etim.: probablemente un derivado lat. del gr. *meletan*, 'cuidar', 'ejercer', 'recitar').
meter en mal (con alguien), calumniar (ante alguien).
mo (*mos*), 'nos'.
pascua, fiesta (en general).
ronjar, véase *arronjar*.
safumar (esp. ant.), sahumar.
u se usa siempre por *o*.
veludo, velludo, con el significado de 'terciopelo'.
vuelta: a vuelta de (esp. ant.), juntamente con.

VOCES USADAS EN ORIENTE

- catifé* (ár.), terciopelo.
chelebi (turco), dueño.
embrujar, envolver.
esfuegro, esfuele, suegro, suele.
mansil, manto (?).
oquita, diminutivo de *oca* (peso turco).
papás (gr.), sacerdote cristiano.
rahmán (ár.), piadoso.
tadre, tarde.
tarpuš (pers.), gorro.
xiboy, jubón.

ÍNDICE DE ROMANCES¹

- "A caza va don Rodrigo", véase *Muerte de Rodrigo de Lara*.
 "A la que es Madre del Verbo", 316.
Abindarráez, 309.
Adúltera (La), ason. *é-a*, 242-243, 264.
Adúltera (La), ason. *ó* (I), 142-144, 312.
Adúltera (La), ason. *ó* (II), 231, 356.
Adúltera (Otros romances de La), 318 (n.).
Alarcos, v. *Conde Alarcos*.
Alatar y el Maestro, 46.
Alda, v. *Sueño de d.^a Alda*.
Alejandro, v. *Muerte de —*.
Aliarda (o *Galiarda*, o *Florencios*), 74 (n.), 151-155, 288.
Almenas de Toro (Las), 310, 319, 324-325.
Amenaza a Roma, 356.
Amnón y Tamar, 113-114.
Aparición (La), ason. *é-a*, 318 (n.).
Aparición (La), ason. *í* (o *El Palmero*), 318 (n.), 351, 356.
Arnaldos, v. *Conde Arnaldos*.
 "Arroz con leche", v. *Viudita del conde Laurel*.
Beltrán, v. *Búsqueda de Don Beltrán*.
Bella en misa (La), v. *Misa de amor*.
Bella malmaridada (La), 139.
Bernal Francés, 318 (n.), 352 y n.
Bernardo del Carpio, v. *Nacimiento de —*.
Blancaflor y Filomena, 246, 247-249.
Boda estorbada (La) (o *La Condesita*), 83, 235-238, 282, 302 (M), 326, 327, 331, 333.
Bodas de sangre, v. *Hijo de la condesa*.
Bodas en París (Las), 138-141, 144, 284, 312, 346.
Bovalías el pagano, 45.
Búcar, v. *Cid y Búcar*.
Buena hija (La), 31, 67, 180-186, 288, 346, 351, 356, 358.
Bueso, v. *Don Bueso*.
Búsqueda de don Beltrán, 59, 172.
Caballero burlado (El), 120, 121, 122, 178, 246, 311, 351.
 "Caballero, si a Francia ides", v. *Gai-feros libertador*.
Caballo perdido (El) (o *— robado*), 215-216, 300 (M), 311, 352.
Cabezas (Las) de los Infantes de Lara, 199, 220 (n. al verso 12).
Calumnia (La), 309.
Canción del huérfano, v. *Hijo de la condesa*.
Capitán burlado (El) (o *El matrimonio engañoso*), 265-266, 288, 309, 356.
Cautiverio de Guarinos, 59, 233, 318 (n.).
Cautiverio del príncipe Francisco, 150, 318 (n.).

¹ La letra (M) remite a una melodía.

- Cautivo del renegado (El)*, 173, 205-206, 282, 300 (M).
- Celinos*, 358 (n.).
- Cid (El)* y *Búcar*, 31, 38-39, 44, 46, 185, 318 (n.), 346.
- Claros*, v. *Conde Claros*.
- Conde Alarcos*, 193, 203, 351, 356.
- Conde Alemán*, 124.
- Conde Arnaldos*, 84, 123, 193, 207-212, 288, 337, 357.
- Conde Claros (y princesa acusada)*, 74 y n., 75, 76, 79, 80, 86, 101, 152, 153, 194, 356.
- Conde Dirlos*, 124, 212, 236.
- Conde Flor* (o — *Flores*), v. *Hermanas reina y cautiva*.
- Conde Olinos*, 123-128, 185, 208, 210, 231, 288, 296 (M), 334-338, 357, 358.
- Conde preso (El)* (o *Grifos Lombardo*), 100, 311, 352.
- Conde Vélez*, 139, 194, 339 (n.), 346.
- Condesa traidora (La)*, 145-146.
- Condesita (La)*, v. *Boda estorbada*. "Cuando yo enfermí de amor", v. *Desilusión*.
- Culebro (El)*, 51, 149-150.
- Chuflete (El)*, 337.
- Dama de Aragón (La)*, versión catalana de la *Misa de amor*, 341 (n. 1), 345 (n. 1 y 2).
- David y Goliath*, 111-112.
- Delgadina*, 233-234, 252-253, 283, 287, 288, 312, 315, 318 (n.).
- Desilusión* ("Cuando yo enfermí de amor"), 51, 256-257, 311, 352.
- Destierro del Cid*, 309.
- Diego León*, 269-271, 303 (M), 309, 353, 356.
- Dionisio* (o *Leonisio*) de *Salamanca*, 274-275, 287, 303 (M), 317.
- Dirlos*, v. *Conde Dirlos*.
- Don Beltrán*, v. *Búsqueda de —*.
- Don Bueso y su hermana*, 121, 130, 239-241, 283, 288, 302 (M), 312, 316, 318 (n.), 339 (n.), 354, 356.
- Don Duardos*, v. *Flérida*.
- Don Galván y la infanta* (o *La Infanta deshonorada*, o *La Infanta preñada*), 77-80, 86, 202, 203, 294 (M), 318 (n.), 338, 348.
- Don Gato*, 348.
- Don Lluís*, 124.
- Don Pedro Acedo*, 283, 309.
- Don Tristán*, 337.
- Doncella guerrera (La)*, 175-179, 266 (n. al verso 17), 299 (M), 318 (n.), 339, 352.
- Doncella (La) que se muere de amor*, 124.
- Doña Alda*, versión asturiana de la *Muerte ocultada*, 122.
- Doña Alda*, v. *Sueño de D.^a Alda*.
- Doña Antonia*, 270, 309.
- Duardos*, v. *Flérida*.
- Duelo de Montesinos con Oliveros*, 53.
- Duque de Gandía*, v. *Muerte del —*.
- Elena*, v. *Robo de —*.
- "En mis huertas crecen flores", 245.
- Entierro de Fernandarias*, 53.
- Esposa cautiva (La)*, 310.
- Esposa de don García (La)*, 122.
- Estrella de Venus (La)*, 324.
- Exigente (La)*, 312.
- Fernandarias*, v. *Entierro de —*.
- Flérida* (o *Don Duardos*), 62, 125, 335 (n.).
- Flor o Flores (Conde)*, v. *Hermanas reina y cautiva*.
- Florencios*, v. *Aliarda*.
- Floriseo y la reina de Bohemia*, 337.
- Fratricida por amor (La)*, 254-255, 356.
- Gaijeros (Mocedades de)*, 66, 67.
- Gaijeros libertador de Melisenda*, 65, 66, 67, 228.
- Galiarda*, v. *Aliarda*.
- Galván y la infanta*, v. *Don Galván*, etc.
- Gallarda matadora de hombres*, 310 (n.).
- Garcilaso de la Vega*, 39, 44-46, 288, 318 (n.).
- Generosidad (de Narváez)*, 267-268, 309, 353.
- Gerineldo*, 75, 79, 81-88, 101, 124, 143, 211 (n. 1), 236, 237, 287, 295

- (M), 311, 315, 326, 327, 330-333, 345.
- Grifos Lombardo*, v. *Conde preso*.
- Guarda cuidadosa (La)*, 214 (n.), y v. *Polo*.
- Guarinos*, v. *Cautiverio de —*.
- Guiomar*, 73, 74.
- Hazañas del Cid en Francia*, 37.
- Hermanas reina y cautiva (o Conde Flor)*, 122, 219-226, 287, 288, 301 (M), 330, 334.
- Hero y Leandro*, 135-136.
- Hija de la viudina (La)*, 245, 246.
- Hijo de la condesa (El) y Poder del canto*, 124, 158, 210-211, 288, 337 y n.
- Hijo vengador*, v. *Venganza de un hijo*.
- Infanta deshonrada (La)*, v. *Don Galván*, etc.
- Infanta encantada (La)*, v. *Infantina*.
- Infanta preñada (La)*, v. *Don Galván*, etc.
- Infanticida (La)*, 249, 250-251, 287, 318 (n.).
- Infantina (La) (o La Infanta encantada)*, 119-122, 124, 185, 255, 296 (M), 346, 351, 356.
- Jimena*, v. *Quejas de —*.
- Juicio de Paris*, 93.
- Juicio de Salomón*, 115-116, 346.
- Julianesa*, 64-67, 183.
- Lambra*, v. *Quejas de doña —*.
- Landarico*, 96, 103-108, 283, 284, 351 y n. 2.
- Lavandera (La)*, 185, 357-359.
- Leonisio de Salamanca*, v. *Dionisio —*.
- Linda infanta (La) y Alfonso Ramos*, 149.
- Linda Melisenda (La)*, v. *Melisenda*.
- Llegada del ejército cristiano a Granada*, 45.
- Mainés*, 51, 195-197.
- Mal encanto (o Mala hierba)*, 79, 202-204, 318 (n.).
- Mala suegra (La)*, 316.
- Mala suegra castigada*, 192-194, 212, 288, 351.
- Malcasada del pastor (La)*, 134-137, 284, 297 (M), 312.
- Malcasada del viejo*, 358 y n.
- Malcasada (otra)*, 135.
- Marinero (El)*, v. *Tentación del naufrago*.
- Marqués de Mantua (El) (o Muerte de Valdovinos)*, 30, 317.
- Matrimonio engañoso (El)*, v. *Capitán burlado*.
- “Me casó mi madre”, v. “Pensóse el villano”.
- Melchor y Laurencia*, 272-273, 309.
- Melisenda (Bellezas de)*, 72, 73 y n., 74 y n.
- Melisenda (La linda)*, 59, 69-76, 181, 284, 288, 294 (M), 315, 330, 348, 356.
- “Mis arreos son las armas”, 64.
- Misa de amor (La) (o La Bella en misa)*, 266, 310 (n.), 340-345.
- Molinero (El) y el padre cura*, 258-259, 288, 312.
- Monja contra su gusto*, 312.
- Montesinos*, v. *Duelo de —*, *Nacimiento de —*, *Venganza de —*.
- Moriana envenenadora*, v. *Veneno de Moriana*.
- Moriana y Galván*, 63-68, 284, 309.
- Muerte de Alejandro*, 49.
- Muerte de Rodrigo de Lara (“A caza va don Rodrigo”)*, 122.
- Muerte de Valdovinos*, v. *Marqués de Mantua*.
- Muerte del duque de Gandía*, 356.
- Muerte del príncipe don Juan*, 47-49, 203, 282, 283, 346.
- Muerte del rey Felipe*, 50-53, 283, 311.
- Muerte ocultada (La)*, 51, 122, 159, 178, 187-191, 199, 288, 318 (n.), 339, 354.
- Mujer casada y muerte del amor primero*, 52-53.
- Mujer engañada*, v. “Pensóse el villano”.
- Mujer traicionada*, 130.
- Nacimiento de Bernardo del Carpio*, 29-31, 40, 283, 293 (M), 307, 318 (n.).

- Nacimiento de Montesinos*, 58, 60-62, 200, 201, 309, 348, 356.
- Narváez*, v. *Generosidad*.
- "Noche de San Juan Bautista", 316.
- Nuño Vero*, 228.
- Olinos*, v. *Conde Olinos*.
- Os labraré yo un pendón*, v. *Vos labraré*, etc.
- Otros tres y son seis*, 310 (n.).
- Paipero (El)*, 354.
- Pájaro verde (El)* (o *La rosa y el clavel*), 353, 356.
- Palmero (El)* ("De Mérida sale el palmero"), 66.
- Palmero (El)* ("En el tiempo que me vi"), v. *Aparición*, ason. í.
- Pastor desesperado (El)*, 53.
- Pastor fiel (El)*, 289, n. 3.
- Pedro Acedo*, v. *Don Pedro Acedo*.
- Penitencia del rey Rodrigo*, 122.
- "Pensóse el villano" (o "Me casó mi madre", o *Mujer engañada*), 129-133, 215, 297 (M), 313, 351.
- Pérdida de Antequera*, 30, 40-41, 318 (n.).
- Poder del canto*, v. *Hijo de la condesa*.
- Polo (El)* (o *Las siete guardas*), 213-214, 318 (n.), 338.
- "¿Por qué no cantáis, la bella?", 59, 169-174, 284, 298 (M), 351.
- Portocarrero*, 42-43, 355.
- Príncipe don Juan*, v. *Muerte del —*.
- Príncipe Francisco*, v. *Cautiverio del —*.
- Prisionero (El)*, 124, 211, 311.
- Quejas de doña Lambra (Las)*, 33.
- Quejas de Jimena (Las)*, 32-34, 61, 87, 127 (n. 1), 283, 330, 348, 355.
- Rapto*, ason. í-a ("Reverencia os hago"), 147-148, 325-326.
- Rapto de Elena*, v. *Robo*, etc.
- Repulsa y compasión*, 352.
- Requiebros*, 173, 242, 243, 263-264, 309, 324 (n. 2), 353.
- "Reverencia os hago", v. *Rapto*, ason. í-a.
- Rey envidioso de su sobrino*, 198-199, 284, 299 (M), 311, 339-340, 352.
- Rey Felipe*, v. *Muerte del —*.
- Rey Rodrigo*, v. *Penitencia del —*.
- Rey Sancho (El) y Urraca*, 35-37, 293 (M), 348.
- Rico Franco*, 51, 122, 160-163, 195, 245, 288, 318 (n.).
- Robo* (o *Rapto*) *de Elena*, 91-94, 96, 210, 248, 283, 284, 348.
- Rodrigo de Lara*, v. *Muerte de —*.
- Roncesvalles*, 139.
- Rosa (La) y el clavel*, v. *Pájaro verde*.
- Rosaflorida*, 309, 348-351.
- Sacrificio de Isaac*, 348.
- Sancho y Urraca*, véase *Rey —*.
- Santa Catalina*, 40, 347.
- Santa Irene*, 348.
- Semana mal empleada*, 276-277.
- Señas* (o *Vuelta*) *del marido* (o *esposo*), 124, 171, 172, 227-234, 287, 288, 301 (M), 313, 355.
- Siete guardas (Las)*, v. *Polo*.
- Soldados forzadores*, 244-246, 249, 288, 312.
- Sueño de doña Alda*, 57-59, 172, 284, 318 (n.), 346, 348.
- Sufrir callando*, 86, 87, 88, 136.
- Tarquino y Lucrecia*, 95-98, 283, 284.
- Tenderina*, versión asturiana de *Aliarda*, 154, 155.
- Tentación del naufrago (La)* (o *El marinero*), 312, 347.
- "Tiempo es, el caballero", 351.
- Tormenta y plegaria a la Virgen*, 289 y n. 3.
- Tristán*, v. *Don Tristán*.
- Valdovinos*, v. *Muerte de —*.
- Valerosa cautiva (La)*, 310.
- Vélez*, v. *Conde Vélez*.
- Veneno de Moriana (El)*, 156-159, 312, 322 (n.), 339.
- Venganza de honor*, 245.

- Venganza de Montesinos*, 62, 66.
Venganza de un hijo (o *Hijo vengador*), 30, 61, 62, 200-201, 288, 309, 318 (n.), 348, 356.
Vergilios, 80, 99-102, 248, 284, 288, 295 (M), 340, 345, 348.
Viudita del conde Laurel (La) (o "Arroz con leche"), 348.
 "Vos labraré yo un pendón", 164-168, 181, 284, 289, 298 (M), 351-352.
Vuelta del hijo maldecido, 59, 236-237.
Vuelta del marido, v. *Señas del marido*.
Zaide (Varios romances de), 260-262, 282 (n. 2), 309, 319-324.

ÍNDICE ¹

	<u>Págs.</u>
Prólogo de 1944	9
Nota de 1966	16

BIBLIOGRAFÍA

Colecciones judeo-españolas de romances	19
Otras colecciones, y estudios sobre romancero	23

I. ROMANCES “HISTÓRICOS”

(XXI) <i>El conde de Sandaria</i> (Nacimiento de Bernardo del Carpio)	29
(XXII) <i>Delante del rey León</i> (Las quejas de Jimena)	32
(XXIII) <i>El rey Fernando</i> (El rey Sancho y Urraca)	35
(XXIV) <i>El moro de Valencia</i> (El Cid y Búcar)	38
(LXI) <i>Mañanita era, mañana</i> (Pérdida de Antequera)	40
(LXII) <i>Por los anjibes del agua</i> (Portocarrero)	42
(LXIII) <i>Cercada está Santa Fe</i> (Garcilaso de la Vega)	44
(LXIV) <i>Malo estaba esse rey</i> (Muerte del príncipe don Juan).	47
(XLV) <i>Por las comarcas del mundo</i> (Muerte del rey Felipe)	50

II. ROMANCES CAROLINGIOS Y AFINES

(LXV) <i>Doña Alda</i> (Sueño de doña Alda)	57
(XXVI) <i>Armas, armas, caballeros</i> (Nacimiento de Montesinos)	60
(XXVII) <i>Juliana</i> (Moriana y Galván)	63
(II) <i>Belisera</i> (La linda Melisenda)	69
(III) <i>¿Qué se pensaba la reina?</i> (Don Galván y la infanta).	77
(IV) <i>Girineldo</i> (Gerineldo)	81

¹ Pongo entre paréntesis, antes de cada título de romance, el número que llevaba en la primera edición de esta colección.

III. ROMANCES DE ASUNTO CLÁSICO O ERUDITO

(XIX)	<i>La reina Lena</i> (Robo de Elena)	91
(LXVI)	<i>Esse rey de los romanos</i> (Tarquino y Lucrecia)	95
(XXV)	<i>Vergico</i> (Vergilios)	99
(VIII)	<i>La traición</i> (Landarico)	103

IV. ROMANCES DE ASUNTO BÍBLICO

(LXVII)	<i>David y Goliat</i>	111
(LXVIII)	<i>Amnón y Tamar</i>	113
(xviii)	<i>Juicio de Salomón</i>	115

V. ROMANCES NOVELESCOS

a) ASUNTOS MARAVILLOSOS

(i)	<i>A caçar va el caballero</i> (La infantina)	119
(xxviii)	<i>El conde Niño</i> (Conde Olinos)	123

b) MALCASADAS Y ADÚLTERAS

(vii)	<i>El sevillano</i> ("Pensóse el villano")	129
(vi)	<i>Mi padre era de Francia</i> (La malcasada del pastor) ...	134
(v)	<i>Las bodas en París</i>	138
(xxxix)	<i>Yo me levantara un lunes</i> (La adúltera, ason. ó)	142
(xli)	<i>Vanse el conde y la condessa</i> (La condesa traidora) ...	145

c) RAPTORES Y SEDUCTORES

(xxxiii)	<i>Reverencia os pido</i> (Rapto, ason. í-a)	147
(xlviii)	<i>El culebro</i>	149
(xxxiv)	<i>Aliarda</i>	151

d) VENGANZAS DE MUJERES

(xxxv)	<i>Moriana</i> (El veneno de Moriana)	156
(xxxvii)	<i>El cochillito</i> (Rico Franco)	160

e) BUENAS MUJERES

(ix)	<i>Siempre lo oyí yo dezir</i> ("Vos labraré yo un pendón").	164
(x)	<i>Canto de un galán</i> ("¿Por qué no cantáis, la bella?")	169
(xi)	<i>Pregonadas son las guerras</i> (La doncella guerrera) ...	175
(xii)	<i>El buen Cidi</i> (La buena hija)	180

f) TRAGEDIAS FAMILIARES

(xlvi)	<i>Bueso y el Huerco</i> (La muerte ocultada)	187
(xlviv)	<i>Mujer del rey Fernando</i> (Mala suegra castigada)	192
(xlvii)	<i>Mainés</i>	195
(l)	<i>Passéase Bueso</i> (Rey envidioso de su sobrino)	198
(xxxii)	<i>Preñada estaba la reina</i> (Venganza de un hijo)	200
(xxx)	<i>Adriana</i> (La mala hierba, El mal encanto)	202

g) CAUTIVOS Y DESGRACIADOS

(xvii)	<i>Al salir í yo a un rebasque</i> (El cautivo del renegado).	205
(xxix)	<i>El infante Fernando</i> (Conde Arnaldos)	207
(xxxii)	<i>El Polo</i>	213
(lx)	<i>En ca del buen rey</i> (El caballo perdido)	215

VI. VARIOS (de probable introducción reciente en Marruecos)

a) TRADICIONALES

(xiii)	<i>La reina xerifa mora</i> (Hermanas reina y cautiva)	219
(xv)	<i>Escuchís, señor soldado</i> (Las señas del marido)	227
(xvi)	<i>Grandes guerras hay en Francia</i> (La boda estorbada)	235
(xiv)	<i>Mora bella</i> (Don Bueso y su hermana)	239
(xl)	<i>Estábase la gran señora</i> (La adúltera, ason. é-a)	242
(xxxviii)	<i>El sargento y el alférez</i> (Soldados forzadores)	244
(xxxvi)	<i>Blancaflor y Felimena</i> (Blancaflor y Filomena)	247
(xlii)	<i>Yo era un pobre locero</i> (La infanticida)	250
(xliii)	<i>Delgadina</i>	252
(li)	<i>Nublado haze, nublado</i> (La fratricida por amor)	254
(xlx)	<i>Cuando yo enfermí de amor</i> (Desilusión)	256
(liii)	<i>El molinero y el padre cura</i>	258

b) MORISCO

(lii)	<i>Çaide</i> (Zaide)	260
-------	-----------------------------	-----

c) VULGARES

(liv)	<i>¡Ay, qué rueda de fortuna!</i> (Requiebros)	263
(lv)	<i>Séparse por todo el mundo</i> (El capitán burlado)	265
(lvi)	<i>Donde hay damas hay amor</i> (Generosidad)	267
(xx)	<i>En la cibdad de Toledo</i> (Diego León)	269
(lvii)	<i>Melchor y Laurencia</i>	272
(lviii)	<i>En el nombre dilo tú</i> (Dionisio de Salamanca)	274
(lix)	<i>La semana mal empleada</i>	276

CONCLUSIONES

I.	Balance de la tradición marroquí	281
II.	Cronología de la tradición marroquí	282
III.	¿Tiene caracteres propios la tradición judía?	284
IV.	La tradición judía y la geografía del romancero	285
V.	Eliminación de elementos cristianos en el romancero judeo-español	286

MELODÍAS TRADICIONALES	293
-------------------------------	-----

	<i>Págs.</i>
EXPLORACIONES DEL ROMANCERO JUDEO-ESPAÑOL MARROQUÍ ENTRE 1951 Y 1966	307
Notas sobre:	
I. La colección de Arcadio de Larrea Palacín <i>Tradicción antigua y aportaciones peninsulares modernas en Marruecos, 311-313; — descristianización del romancero entre los judíos, 315-317.</i>	308
II. Varios trabajos de Manuel Alvar <i>Los romances de Zaide, sus grados diversos de tradicionalización, 319-324; — el romance de Las almenas de Toro: versión de Lope y versiones tradicionales, 324-325; — Gerineldo y la geografía del romancero, 326-331; — curiosa transformación de Gerineldo en Marruecos, 331-333; — el romance del Conde Olinos, motivos folklóricos, 334-338; — La Bella en misa, versión acortada y versiones largas, 340-345.</i>	318
III. La colección de Juan Martínez Ruiz <i>Sobre el romance de Rosafiorida, 348-351; — variantes marroquíes en romances de origen peninsular moderno, 353, 355.</i>	346
IV. La antología de Manuel Alvar <i>El romance de La Lavandera en Marruecos, 357-359.</i>	355
GLOSARIO	361
ÍNDICE DE ROMANCES	363

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EL DÍA 2 DE ABRIL DE 1968, EN LOS
TALLERES DE ARTES GRÁFICAS SOLER,
S. A., DE VALENCIA, ESPAÑA



PQ 8617 .M6 B4
Benichou, Paul. 010101 000
Romancero judeo-español de Mar



0 1999 0009838 5
TRENT UNIVERSITY

PQ8617 .M6B4

Benichou, Paul
Romancero judeo-español de

Marruecos

DATE	ISSUED TO
	123934

Benichou

123934

123934

