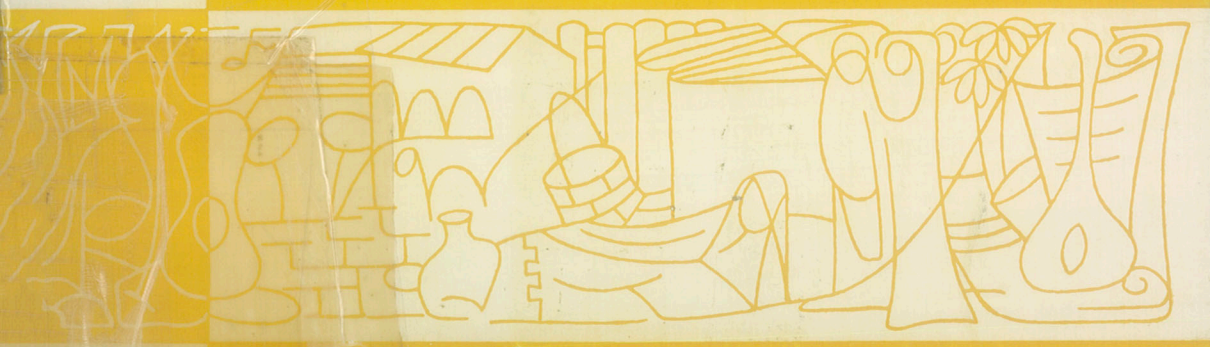
manuel alvar

cantos de boda judeo-españoles



C.S.I.C.

La poesía lírica judeo-española era la oveja negra desdeñada por todos. Frente a la abundancia de estudios sobre el romancero o el interés que había despertado la paremiología, los cantos de boda —como en otro sentido los de muerte— apenas si habían llamado la atención de los investigadores. En un breve artículo de revista determinó Manuel Alvar en 1955 el sitio que correspondía a estos epitalamios dentro de la lírica hispánica; sin embargo, hasta hoy no había quedado listo el libro en que aquellos planteamientos iniciales obtuvieran un definitivo desarrollo.

El campo que la bellísima colección ofrece ha sido roturado de manera exhaustiva: relaciones de las comunidades orientales con las de Marruecos, vinculación de la tradición sefardí con la peninsular, determinación folklórica de los cantos, versificación, métrica, paralelismo, estudio de la lengua, etc. Sin exageración puede decirse que en estas páginas nace un nuevo capítulo a la literatura cantada en español, hecho en sí mismo importante, pero mucho más valioso si se tiene en cuenta que significa, además, la salvación de una importantísima parcela de la lengua y la cultura sefardíes.

Manuel Alvar nació en Benicarló (Castellón) en 1923. Estudió en el Instituto Goya de Zaragoza y en la Universidad de Salamanca. Se doctoró en Madrid (1946); de 1948 a 1968 fue Catedrático de la Universidad de Granada, luego lo fue en la Autónoma de Madrid y en la actualidad lo es en la Central. Ha sido profesor visitante en las Universidades de Erlangen (1950), Bonn (1951), California (Santa Bárbara, 1961-63; Los Ángeles, 1964), Heidelberg (1963), Colegio de México (1964 y 1967), Puerto Rico (1968), etc. Sus obras han sido galardonadas con los premios más importantes que conceden el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (en 1946, *El habla del Campo de Jaca*; en 1955, *El español hablado en Tenerife*; en 1960, *Estructura del léxico andaluz*; en 1964, *Vida de Santa María Egipciaca, Texto del siglo XIII*) y la Fundación Juan March (1956, *Atlas Lingüístico de Andalucía*).

Su actividad investigadora se orienta hacia el campo de la lingüística y al de la historia literaria; al primero pertenecen sus libros *Palabras y cosas de la Aézcoa* (1947), *Toponimia del alto valle del río Aragón* (1949), *El dialecto aragonés* (1953), *Los Fueros de Sepúlveda* (1953), *Los nuevos Atlas de la Romania*, etc.; al segundo, su *Mor de Fuentes* (1952), *La poesía de Delmira Agustini* (1958), *Acercamiento*

CANTOS DE BODA JUDEO-ESPAÑOLES

PUBLICACIONES DE ESTUDIOS SEFARDÍES

SERIE II: LITERATURA NÚMERO 1

SECCIÓN DE ESTUDIOS SEFARDÍES

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MANUEL ALVAR

CANTOS DE BODA JUDEO-ESPAÑOLES

CON NOTACIÓN DE MELODÍAS TRADICIONALES POR

MARÍA TERESA RUBIATO

INSTITUTO ARIAS MONTANO

MADRID, 1971

© C. S. I. C.

Depósito Legal: V. 924 - 1971

Impreso en España

Printed in Spain

Artes Gráficas Soler, S. A. - Jávea, 28 - Valencia (8)

A José Manuel Blecua, maestro
en el difícil arte de la amistad.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

INTRODUCCIÓN ... XVII

ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS ... XXI

PARTE PRIMERA: LITERATURA Y FOLKLORE

Capítulo primero: CANTOS SEFARDÍES DE BODA. COMPARACIÓN DE LOS TEXTOS ORIENTALES CON LOS DE MARRUECOS [§§ 1-4] ... 3

Capítulo II: LOS CANTOS DE BODA EN LA TRADICIÓN LITERARIA PENINSULAR. REFERENCIAS MEDIEVALES A LAS COSTUMBRES JUDÍAS [§§ 5-7] ... 11

Capítulo III: LOS CANTOS DE BODA EN LAS COSTUMBRES PENINSULARES [§§ 8-16] ... 19

Capítulo IV: LOS CANTOS DE BODA SEFARDÍES Y SU DETERMINACIÓN FOLKLÓRICA [§§ 17-29] ... 27

PARTE SEGUNDA: VERSIFICACIÓN

Capítulo V: LA VERSIFICACIÓN DE LOS CANTOS DE BODA [§§ 30-54] ... 43

Traslaciones acentuales [§ 30] ... 43

Los metros [§§ 31-40] ... 46

Las estrofas [§§ 41-54] ... 54

Capítulo VI: EL PARALELISMO [§§ 55-78] ... 65

Naturaleza del paralelismo judeo-español [§§ 55-64] ... 65

Cómo se perpetúa el paralelismo judeo-español. Posibilidades de reconstrucción [§§ 65-70] ... 73

Cómo se ordena el paralelismo [§§ 71-76] ... 77

Sobre el léxico del paralelismo [§§ 77-78] ... 80

Págs.

PARTE TERCERA: TEMÁTICA Y TRANSMISIÓN

Capítulo VII: LOS TEMAS DE LOS CANTOS DE BODA JUDEO-ESPAÑOLES Y LA TRADICIÓN PENINSULAR [§§ 79-94] ... 97
Orillas del río [§ 80] ... 97
La muchacha aguadora [§§ 81] ... 98
Doncellas lavanderas [§ 82] ... 99
El baño en el río [§§ 83-84] ... 101
Encontré a mi lindo amigo [§ 85] ... 104
Los cabellos [§§ 86-87] ... 106
Casárame mi padre [§ 88] ... 108
¿Restos de una canción de primavera? [§§ 89-90] ... 109
Debajo de la rosa [§ 91] ... 114
Una cantiga marinera [§ 92] ... 116
Dos estribillos [§§ 93-94] ... 117

Capítulo VIII: CARÁCTER DE LAS CANCIONES JUDEO-ESPAÑOLAS [§§ 95-108] ... 119
Complejidad de los cantarcillos sefardíes [§ 95] ... 119
Cantigas de amigo [§§ 96-98] ... 120
Formación del paralelismo [§ 99] ... 122
Algunos recursos expresivos [§§ 100-103] ... 124
Amor a las cosas concretas [§§ 104-108] ... 128

Capítulo IX: PATOLOGÍA Y TERAPÉUTICA RAPSÓDICAS. CÓMO UNA CANCIÓN SE CONVIERTE EN ROMANCE [§§ 109-124] ... 131
Lingüística y poesía tradicional [§§ 109-114] ... 131
La canción y el romance [§§ 115-116] ... 134
El problema de un epitalamio sefardí [§§ 117-120] ... 136
El nacimiento de un romance [§§ 121-123] ... 142
Otra vez lingüística y folklore [§ 124] ... 147

Capítulo X: ENCUENTRO DE TRADICIONES: LA DESCRIPCIÓN FÍSICA DE UNA MUCHACHA [§§ 125-133] ... 151
Los textos sefardíes [§§ 125-127] ... 151
Tradición románica medieval. Tradición semítica [§§ 128-130] ... 153
La tradición popular hispánica [§§ 131-132] ... 157
Encuentro de dos tradiciones [§ 133] ... 163

Capítulo XI: RESUMEN Y CONCLUSIONES [§§ 134-137] ... 165
¿Occidente peninsular? ¿Castilla? [§§ 134-137] ... 165

Págs.

PARTE CUARTA: ESTUDIO LINGÜÍSTICO

Capítulo XII: NOTAS SOBRE LA LENGUA DE LOS CANTOS DE BODA SEFARDÍES [§§ 138-175] ... 169

Introducción [§ 138] ... 169

Fonética [§§ 139-148] ... 169

El acento [§ 139] ... 169
Las vocales [§ 140] ... 170
Sonidos consonánticos [§ 141] ... 171
El yeísmo [§ 142] ... 172
El seseo [§ 143] ... 173
Alargamiento de consonantes [§ 144] ... 173
Consonantes iniciales [§ 145] ... 175
Consonantes interiores [§ 146] ... 176
Consonantes finales [§ 147] ... 176
Fonética sintáctica [§ 148] ... 177

Morfología [§§ 149-156] ... 177

Género y número [§ 149] ... 177
El plural [§ 150] ... 177
Personales y posesivos [§ 151] ... 178
El verbo: desinencias del presente [§ 152] ... 178
El verbo: desinencias de perfecto [§ 153] ... 179
Partículas [§ 154] ... 180
Prefijos [§ 155] ... 181
Sufijos [§ 156] ... 181

Sintaxis [§§ 157-161] ... 181

El artículo [§ 157] ... 181
Pronombres personales [§ 158] ... 182
Tratamientos [§§ 159-160] ... 183
Usos de los tiempos [§ 161] ... 184

Léxico [§ 162] ... 185

Conclusiones [§§ 163-175] ... 185

VOCABULARIO ... 193

Págs.

PARTE QUINTA: LOS TEXTOS

Texto I (Tetuán) ... 209
Texto II (Tetuán) ... 210
Texto III, versión A (Melilla) ... 211
versión B (Tetuán) ... 212
Texto IV (Tetuán) ... 213
[Estudio] ... 214
Texto V, versión A (Tetuán) ... 215
versión B (Melilla) ... 215
versión C (Larache) ... 215
[Estudio] ... 216
Texto VI, versión A (Tetuán) ... 219
versión B (Melilla) ... 220
[Estudio] ... 221
Texto VII, versión A (Tetuán) ... 222
versión B (Melilla) ... 224
Texto VIII, versión A (Tetuán) ... 225
versión B (Tetuán) ... 225
Texto IX (Tetuán) ... 226
Texto X, versión A (Tetuán) ... 227
versión B (Melilla) ... 228
Texto XI, versión A (Tetuán) ... 229
versión B (Melilla) ... 230
Texto XII (Tetuán) ... 231
Texto XIII, versión A (Tetuán) ... 232
versión B (Melilla) ... 233
Texto XIV, versión A (Melilla) ... 234
versión B (Tetuán) ... 234
Texto XV, versión A (Tetuán) ... 237
[Estudio] ... 238
versión B (Melilla) ... 239
Texto XVI, versión A (Tetuán) ... 240
versión B (Tetuán) ... 241
Texto XVII, versión A (Melilla) ... 242
versión B (Tetuán) ... 243

Págs.

versión C (Larache) ... 244
versión D (Larache) ... 246
Texto XVIII, versión A (Melilla) ... 248
versión B (Tetuán) ... 248
Texto XIX (Melilla) ... 250
Texto XX (Larache) ... 251
[Estudio] ... 252
Texto XXI (Melilla) ... 253
Texto XXII, versión A (Tetuán) ... 254
versión B (Melilla) ... 255
Texto XXIII (Tetuán, Melilla) ... 256
[Estudio] ... 256
Texto XXIV, versión A (Tetuán) ... 258
versión B (Tetuán) ... 259
Texto XXV (Tetuán) ... 260
[Estudio] ... 260
Texto XXVI (Tetuán) ... 261
Texto XXVII, versión A (Tetuán) ... 262
versión B (Melilla) ... 264
versión C (Tetuán) ... 265
Texto XXVIII (Tetuán) ... 266
Texto XXIX, versión A (Tetuán) ... 267
versión B (Larache) ... 269
versión C (Tetuán) ... 270
[Estudio] ... 271
Texto XXX (Tetuán) ... 272
[Estudio] ... 272
Texto XXXI (Larache) ... 274
Texto XXXII (Tetuán) ... 276
[Estudio] ... 277
Texto XXXIII, versión A (Tetuán) ... 278
versión B (Larache) ... 279
versión C (Melilla) ... 279
versión D (Tetuán) ... 280
[Estudio] ... 281

Págs.

Texto XXXIV, versión A (Melilla) ... 282
versión B (Tetuán) ... 282
[Estudio] ... 283
Texto XXXV (Tetuán) ... 284
Texto XXXVI, versión A (Tetuán) ... 285
versión B (Larache) ... 285
versión C (Melilla) ... 286
[Estudio] ... 286
Texto XXXVII (Melilla) ... 287
Texto XXXVIII (Tetuán) ... 289
[Estudio] ... 290
Texto XXXIX (Tetuán) ... 291
Texto XL (Tetuán) ... 293
Texto XLI (Tetuán, Melilla) ... 296
Texto XLII (Tetuán) ... 297
Texto XLIII (Tetuán) ... 300
Texto XLIV, versión A (Tetuán) ... 302
versión B (Tetuán, Melilla) ... 305
Texto XLV, versión A (Tetuán) ... 310
versión B (Tetuán) ... 311
Texto XLVI (Tetuán) ... 312
Texto XLVII (Tetuán) ... 314
[Estudio] ... 315
Texto XLVIII (Melilla) ... 316
Texto XLIX, versión A (Larache) ... 318
versión B (Larache) ... 319
versión C (Tetuán) ... 319
[Estudio] ... 319
Texto L (Larache) ... 321
Texto LI (Tetuán) ... 323
Texto LII (Tetuán) ... 324
Texto LIII (Tetuán) ... 325
Texto LIV (Larache) ... 327

Págs.

TRES ROMANCES CANTADOS EN LAS BODAS ... 329
Texto LV (Tetuán) ... 331
Texto LVI (Tetuán) ... 333
Texto LVII (Melilla) ... 335

APÉNDICE

Traducción al castellano de un contrato de matrimonio según el rito israelita ... 339

TRANSCRIPCIONES MUSICALES

[Nota previa] ... 345
III B. *La novia destrensa el pelo* ... 351
IV. *Buena semana nos dé Dio* ... 351
V A. *Ašuar nuevo* ... 352
VII A. *Desde hoy, la mi madre* ... 352
X A. *Esta palomita* ... 353
XI A. *Pase la novia andando* ... 353
XIII A. *Que si te fueres* ... 354
XVI B. *Debajo del limón la novia* ... 354
XVII B. *Yo me levantara un lunes* ... 355
XXII A. *Se lava este novio* ... 356
XXIV B. *Arrelumbres tú, arrelumbres* ... 357
XXV. *Por el valverde* ... 358
XXVI. *Espera, señor* ... 358
XXVII C. *Desidle a mi amor* ... 359
XXVIII. *A todos los cabayeros* ... 360
XXIX A. *Levantaivos, nuera* ... 360
XXX. *Danǫ a la novia* ... 361
XXXVIII. *Desía el aguadero* ... 362
XL. *Levantisme, madre* ... 363
XLII. *Y aunque yo no vendí nada* ... 364
XLIV B. *Dise la nuestra novia* ... 365
XLV B. *Qué hermozos ojos tienes tú, Raḥel* ... 366
XLVI. *Trancando, trancando* ... 366
XLVII. *Hermana, hermana* ... 367
XLIX C. *Cuando yo en ca de mi padre* ... 367
LIII. *La madre d'esta novia* ... 368
LV. *Y está Raḥel lastimoza* ... 369
LVI. *Una hija tiene el rey* ... 369

Págs.

ÍNDICES ANALÍTICOS

ÍNDICE DE NOMBRES ... 373
ÍNDICE DE TEMAS ... 379
ÍNDICE DE PALABRAS ... 383
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS ... 395
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES ... 401

INTRODUCCIÓN

Este libro completa mi información sobre la poesía lírica judeo-española de Marruecos. Se empezó al mismo tiempo que las *Endechas* (Granada, 1953 *), pero sale a luz mucho más tarde. Las causas son varias: en noviembre de 1951, había acabado virtualmente el estudio de los cantos de muerte y de bastantes romances. Una desgracia familiar interrumpió algunos de mis trabajos, y para otros significó el punto final. Varios meses fuera de mis materiales, la realización de otro gran proyecto de trabajo, dificultades para volver a Marruecos... todo fue haciendo languidecer las obras que traía entre manos.

Sin embargo, el libro estaba escrito en sus líneas generales. Cuando en 1955 publiqué un resumen de mis investigaciones, las había expuesto ya en la "Cátedra Milá y Fontanals" de la Universidad de Barcelona. Sólo la amistosa intervención de Julio Caro Baroja me decidió a entregarle las cuartillas que aparecieron en "Clavileño" (VI, 1955, pp. 12-23).

Entretanto, se habían publicado unos cuantos libros que exigían rehacer, ampliar y poner al día muchas de las cuestiones que yo trataba: Dámaso Alonso y José Manuel Blecua habían editado su hermosísima *Antología de la poesía española de tipo tradicional* y Eugenio Asensio había proyectado luz a raudales sobre muchos temas que me atañían. Los trabajos de Asensio exigían una consideración muy meditada por cuanto se habían hecho cargo de mi artículo de "Clavileño" y asignaban a la tradi-

* La segunda edición, refundida y aumentada (Madrid, 1969), es el número II.2 de las Publicaciones de Estudios Sefardíes.

ción marroquí un puesto importante en el concierto paralelístico peninsular. En este toma y daca de la investigación, cualquier trabajo posterior sobre los *cosautes* necesitaría mucho del enorme saber de Eugenio Asensio.

Cuando en 1961 di en la Universidad de Pisa una conferencia sobre el tema, el profesor Guido Mancini me instó a terminar el libro. Acaso su amistoso estímulo pesó decisivamente sobre mí. Su estímulo y haber encontrado en la Universidad de California a Joseph H. Silverman y Samuel G. Armistead que me trataron con generosa cordialidad.

Debo manifestar, también, que la Universidad de California me concedió una Ayuda de Investigación para acabar este libro: conste aquí la deuda —una más— de gratitud que he contraído con aquella Institución.

Quisiera dar las gracias a mis amigos de Marruecos: Juan Martínez Ruiz, Abraham Amselem y Eduardo Rojas (†), que tanto se han esforzado siempre para servirme. A mis recitadoras de Tetuán (Sras. Serfaty, Benasaya Bendayán) y de Larache (Sra. Ana Israel). A todos los miembros de las comunidades marroquíes (Sres. Gabizón, Benzaquén, Oseas) que fueron inagotables pozos de comprensión y de afecto.

Debo gratitud especial al Sr. Iacob M. Hassán, que revisó parcialmente el original y ha corregido las pruebas, y me hizo valiosísimas sugerencias. Y a la Sra. Rubiato de Cubillo por las transcripciones musicales.

Si no hubiera mal entendidos, de esta introducción tal vez hubiera sobrado todo —salvo el testimonio de mis deudas—. Quiero añadir una brevísima nota cronológica y una última observación. Mis materiales son de 1949-1950 (Tetuán) y 1951 (Larache). En 1953 recibí, gracias a la amable gestión de la Srta. Blanco Tonda, un cuaderno de Melilla. Sólo hemos logrado saber que el cuaderno es copia de otro. Sus textos proceden, sin duda, de Tetuán, pero los consigno como de Melilla porque allí nos los dieron y porque, acaso, se conviertan en núcleo de una nueva tradición en la plaza de soberanía [1]. Poseo grabaciones de todos

[1] Como están copiados con ortografía española, sólo los uso en el estudio literario. Y aun entonces doy predominio absoluto a lo que yo he recogido directamente.

mis cantares tetuanies y de los de Alcazarquivir [2]; de las primeras proceden las transcripciones que van al final de la obra [3].

Santa Bárbara (California), 21 de abril de 1963.

---

[2] El Dr. Martínez Ruiz me ha autorizado siempre a usar sus textos inéditos. No quiero abusar de su gentileza. En pruebas este libro recibí su trabajo impreso: sólo lo he podido emplear en algún caso excepcional.

[3] El capítulo noveno se publicó en la "Revista de Filología Española" (XLII, 1958-1959, pp. 19-35); aparece ahora con adiciones. Un anticipo del décimo vio la luz en "Folia Humanística" (II, 1964, pp. 651-663), pero la actual redacción está enormemente enriquecida. Y en cuanto al sexto, tuvo cobijo en el "Anuario de Letras" de la Universidad Nacional Autónoma de México (IV, 1964, pp. 109-159). El resto de la obra es totalmente inédito.

ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS *

Ajuda.—Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda.* Edição crítica e comentada. Halle a. S., 1904.

Algazi.—Léon Algazi, *Chants sephardis.* London, 1958.

Alma.—F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000.* Madrid, 1929.

Alonso-Blecua.—Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional.* Madrid, 1956.—*Id. lírica de tipo tradicional,* Segunda edición corregida. Madrid, 1964.

Alonso, *Gil Vicente.*—Dámaso Alonso, *Poesías de Gil Vicente.* «Cruz y Raya». Madrid, 1934.

Ant. líricos.—M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos,* tomos XVII-XXV de la Ed. Nac. del C. S. I. C., 1944-45.

Antol. Musical.—Antonio Martínez, *Antología musical de cantos populares españoles.* Barcelona, 1934.

Archivum.—Revista de la Facultad de Filosofía y Letras (Nueva Serie). Oviedo.

Arco.—Ricardo del Arco, *Notas de folklore alto-aragonés.* Madrid, 1943.

Arte.—Gonzalo de Correas, *Arte de la lengua española castellana.* Edición y prólogo de E. Alarcos García. Madrid, 1954.

Asensio.—Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media.* Madrid, 1957.

Attias.—Moshe Attias, *Romancero Sefaradí. Romanzas y cantes populares en judeo-español.* Jerusalem, 1956.

Benarroch.—Isaac Benarroch, *El indiano, el kadi y la luna.* Tetuán, 1951. [Me informó el Sr. Larrea que él había facilitado los cantos de boda que se incluyen en el libro.]

---

* Algunas obras citadas en el Vocabulario no se incluyen aquí porque las referencias, siquiera abreviadas, son fáciles de identificar.

Benolíel.—José Benolíel, *Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía.* BRAE, XIII, 1926, pp. 209-233, 342-363, 507-538; XIV, 1927, pp. 137-168, 196-234, 357-373, 566-580; XV, 1928, pp. 47-61, 188-233; y XXXII, 1952, pp. 255-289.

BHi.—*Bulletin Hispanique.* Burdeos.

Bourrilly.—Joseph Bourrilly, *Éléments d'ethnographie marocaine,* publiés par E. Laoust. 1932.

BRAE.—*Boletín de la Real Academia Española.* Madrid.

BUGr.—*Boletín de la Universidad de Granada.*

Canc. Extr.—Bonifacio Gil García, *Cancionero popular de Extremadura.* Tomo I, Valls, 1931 [hay segunda edición: Badajoz, 1961]; tomo II, Badajoz, 1956.

Canc. Madrid.—*Cancionero popular de la provincia de Madrid.* Materiales recogidos por M. García Matos. Edición crítica por M. Schneider y J. Romeu Figueras. Barcelona-Madrid. Vol. I, 1951; vol. II, 1952.

Canc. pop.—Arcadio de Larrea Palacín, *La canción popular en el tiempo de los Reyes Católicos,* apud «Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos», t. IV. Madrid, 1952.

Canc. rit.—Arcadio de Larrea Palacín, *Canciones rituales hispano-judías.* Madrid, 1954.

Canc. Sant.—Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander,* 4 ts. Santander, 1948-55.

Cancionero Baena.—*Cancionero de Baena,* edic. Pedro José Pidal. Madrid, 1841.

Cantera.—Francisco Cantera, *Hebraísmos en la poesía sefardí.* «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», tomo V, Madrid, 1954.

Cantos.—Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles.* Sevilla, 1882-1883.

Casas Gaspar.—Enrique Casas Gaspar, *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte.* Prólogo de Julio Caro Baroja. Madrid, 1947.

Catálogo.—Ramón Menéndez Pidal, *Catálogo del romancero judío-español,* apud *El Romancero. Teorías e Investigaciones.* Madrid, s. a. [1928].

Cejador.—Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular.* Madrid, 1921-1924. [El *Índice* se publicó en 1930.]

Codax.—Celso Ferreira da Cunha, *O Cancioneiro de Martin Codax.* Río de Janeiro, 1956.

Cota.—Rodrigo de Cota, *Diegarias, contador mayor de los Reyes Católicos, caso un hijo o sobrino con una parienta del cardenal don*

Pedro Gonçalez de Mendoça. Conbido para Segobia todos sus deudos: olvidose o hiçose olvidado de Rodrigo de Cota el Viejo, natural desta ciudad de Toledo. Sentido della [sic], *celebro la boda con este epitalamio.* NBAAEE, XXII, pp. 588-591.

Danon.—Abraham Danon, *Recueil de romances judéo-espagnoles chantées en Turquie.* REJ, XXXII, 1896, pp. 102-123, 263-275; XXXIII, 1896, pp. 122-139, y 255-268.

DCELC.—Juan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Madrid, 1954-1957.

Devoto.—Daniel Devoto, *Cancionero llamado flor de la rosa.* Buenos Aires, 1950.

Endechas.—Manuel Alvar, *Endechas judeo-españolas.* Granada, 1953.

Est. Rom.—*Estudis Romànics.* Barcelona.

Folk. musical.—M. García Matos, *Antología del Folklore musical español.* Hispa-Vox, HH 10107/8/9/10.

Glos. Ajuda.—Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Glossario do Cancioneiro da Ajuda.* «Revista Lusitana», XXIII, 1921, pp. 1-95.

Glosas.—Margit Frenk Alatorre, *Glosas de tipo popular en la antigua lírica.* NRFH, XII, 1958, pp. 301-334.

Hanssen.—Federico Hanssen, *Estudios: Métrica. Gramática. Historia literaria.* Santiago de Chile, 1958. [El trabajo sobre *La Seguidilla* aparece en las pp. 133-246 del vol. I.]

Hemsi.—A. Hemsi, *Coplas Sefardies.* (*Chansons judéo-espagnoles*). Alejandría, 1932-1937.

Iranzo.—*Relación de los fechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo,* edic. P. Gayangos. «Memorial Histórico Español», VIII, 1955.

Kohler, *Span. Eklog.*—*Spanische Eklogen,* edic. E. Kohler. Dresden, 1911.

La Maya.—A. González Palencia y E. Mele, *La maya, Notas para su estudio en España.* Madrid, 1944.

Laoust.—E. Laoust, *Mots et choses berbères.* París, 1920.

Ledesma.—Dámaso Ledesma, *Cancionero salmantino.* Madrid, 1907.

Levy.—Isaac Levy, *Chants judéo-espagnols.* London, 1959.

Lida.—Denah Lida, *Refranes judeo-españoles de Esmirna.* NRFH, XII, 1958, pp. 1-35.

López, *Tirso.*—Ángel López, O. de M., *El cancionero popular en el teatro de Tirso de Molina.* Madrid, 1958.

Marçais.—G. Marçais, *Le costume musulman d'Alger.* París, 1930.

MLN.—*Modern Language Notes.* Baltimore.

Molho.—Michael Molho, *Usos y costumbres de los sefardies de Salónica.* Madrid-Barcelona, 1950.

Navarro.—Tomás Navarro, *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva.* Syracuse (New York), 1956.

NBAAEE.—*Nueva Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid

Notas.—Paul Bénichou, *Notas sobre el judeo-español de Marruecos en 1950*. NRFH, XIV, 1960, pp. 307-312.

NRFH.—*Nueva Revista de Filología Hispánica*. México.

Nunes.—José Joaquim Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica. Coimbra, 1926-1928. (Los textos están en el vol. II, 1926.)

Observ.—Paul Bénichou, *Observaciones sobre el judeo-español de Marruecos*. RFH, VII, 1945, pp. 209-258.

Ortega.—Manuel L. Ortega, *Los hebreos en Marruecos*. Prólogo de Pedro Sáinz Rodríguez. (Cuarta edición). Madrid, 1934.

Pentateuco.—*Biblia medieval romanceada*, I. *Pentateuco*, edic. A. Castro, A. Millares y A. Battistessa. Buenos Aires, 1927.

Poesía juglaresca.—Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*. (Sexta edición). Madrid, 1957.

Primavera.—F. J. Wolf y C. Hofmann, *Primavera y flor de romances*, apud *Ant. líricos*, tomo VIII.

RABM.—*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid.

RDTP.—*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid.

REJ.—*Revue des Études Juives*. Paris.

RFE.—*Revista de Filología Española*. Madrid.

RFH.—*Revista de Filología Hispánica*. Buenos Aires.

RFo.—*Romanische Forschungen*. Erlangen-Frankfurt.

RHi.—*Revue Hispanique*. New York-París.

Rodríguez Marín.—Vid. *Cantos*.

Romeu, *Cosante*.—José Romeu Figueras, *El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI*. «Anuario Musical», V, 1950, pp. 15-61.

Romeu, *Catal*.—José Romeu Figueras, *El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla*. «Anuario Musical», IX, 1954, pp. 3-55.

Rosenblat.—Ángel Rosenblat, *Notas de morfología dialectal*, apud Aurelio M. Espinosa, *Estudios sobre el español de Nuevo-Méjico*, II. Buenos Aires, 1946.

RPh.—*Romance Philology*. Berkeley.

RVF.—*Revista Valenciana de Filología*. Valencia.

Span. Eklog.—Vid. Kohler.

Supervivencias.—Margit Frenk Alatorre, *Supervivencias de la antigua lírica popular*. «Homenaje a Dámaso Alonso», I, Madrid, 1960, pp. 51-78.

Tejada.—*Colección de Cánones de la Iglesia Española,* publicada por don Francisco Antonio González, traducida al castellano con notas e ilustraciones por don Juan Tejada y Ramiro, I. Madrid, 1850.

Torner.—Eduardo M. Torner, *Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna.* «Symposium», I, núm. 1, 1946, pp. 12-33; núm. 2, 1947, pp. 4-35; núm. 3, pp. 84-107; II, 1948, pp. 84-105, 221-241; III, 1949, pp. 282-320; y IV, 1950, pp. 141-180.

UCPL.—*University of California Publications on Linguistics.* Berkeley-Los Ángeles.

Van Gennep.—Arnold van Gennep, *Les rites de passage.* París, 1909.

Versificación.—Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana.* (Segunda edición). Madrid, 1933.

VRo.—*Vox Romanica.* Bern.

Westermarck.—Edward Westermarck, *Marriage ceremonies in Morocco.* London, 1914.

Zifar.—Historia del Caballero de Dios que había por nombre Zifar, edic. Wagner. Ann Arbor, 1929.

PARTE PRIMERA

LITERATURA Y FOLKLORE

CAPÍTULO PRIMERO

CANTOS SEFARDÍES DE BODA. COMPARACIÓN DE LOS TEXTOS ORIENTALES CON LOS DE MARRUECOS

1. En otra ocasión he señalado la existencia de cantos de boda judeo-españoles [1]. Quiero ahora dar a conocer una colección de ellos que recogí en Marruecos en varias encuestas que hice entre los años 1949-1953.

Fue Danon quien por vez primera nos asomó a esta clase de literatura. En su *Recueil de romances judéo-espagnoles chantées en Turquie* [2], incluyó unas cuantas canciones propias de tales festejos (*Por esta calle que vó, Vos venid, mi dama, Me ven chiquitica, Hablar yo os quero laquirdi secreto*) que alcanzaron la mejor andadura libresca, puesto que fueron acogidas en la *Antología* de Menéndez Pelayo [3], copiadas por Rodolfo Gil [4] y repetidas por Manuel L. Ortega [5]. Esta exigua colección se enriqueció con otro

---

[1] *Endechas judeo-españolas*. "Colección Filológica", III. Granada, 1953, pp. 9-11.

[2] "Revue des Études Juives", XXXII, 1896, pp. 102-123, 263-275, y XXXIII, 1896, pp. 122-139 y 255-268.

[3] *Antología de poetas líricos castellanos*, IX, pp. 424-427 (números 45-48).

[4] *Romancero judeo-español*. Madrid, 1911, pp. CXVIII (*Por esta calle que vo*) y CXV-CXVI (*Me ven chiquitica, Vos venid, mi dama*); falta *Hablar os quero*.

[5] *Los hebreos en Marruecos*. 4.ª edic. Madrid, 1934, p. 157, nota 2 (*Me ven chiquitica* y *Vos venid, mi dama*). Ortega dice que *Por esta calle que voy* es un canto de circuncisión (p. 166 y nota 1). No sé si estará en lo cierto; yo al menos no lo he encontrado como tal y tampoco figura en la colección de Larrea. Me parece que copia, sin más, a Danon, o a cualquiera de sus reimpresiones.

canto de Salónica (*Estábase la galana siando el su caballo*) dado a conocer por Menéndez Pidal [6]. En 1932 y sigs. A. Hemsi publicó cinco cuadernos en los que había doce cantos de boda [7], y dos años más tarde, G. Díaz-Plaja [8] aumentó este acervo con varios textos de Esmirna, Salónica y Rodas.

Llegó después el brutal paréntesis de la guerra. Las juderías de los Balcanes supieron de la persecución y el espanto; nació el nuevo estado de Israel, y se independizó Marruecos. Todo vino a forzar nuevos éxodos y nuevos tipos de vida y el temor fundado de que una venerable tradición desaparezca, hoy, cuando parecían superados los momentos de mayor amargura. Por eso en los últimos años, la actividad compiladora ha sido muy fecunda: como presintiendo una muerte próxima, los historiadores de la poesía tradicional y los folkloristas se han apresurado a salvar los restos que todavía resisten al olvido. La nueva floración se abrió con las catorce canciones de M. Molho [9] de las cuales sólo tres nos eran conocidas. De 1956 es la compilación de M. Attias [10], muy importante tanto por la cantidad de textos transcritos (33

---

[6] *Catálogo del romancero judío-español,* apud *El romancero: teorías e investigaciones.* Madrid, s. a. [1928], núm. 136.

[7] A. Hemsi, *Coplas sefardíes. (Chansons judéo-espagnoles).* Edition Orientale de Musique. Alexandrie. Egipte. 1932-1937. Cada fascículo está prologado por J. Subirá. Los cantos de boda incluidos son: en la primera serie, *Mi sposica está en el baño* (núm. V) y *Ansí dize la nuestra novia* (núm. VI); en la segunda, *¡Ah, el novio no quere dinero!* (núm. X) y *Vengáx en buen hora, siñora coshuegra* (núm. XI); en la tercera, *Ya salió de la mar la galana* (núm. XV), *Yo me alevantí un lunes* (núm. XVII) y *Ya abaxa la novia* (núm. XVIII); en la cuarta, *Estávase la galana* (núm. XX) y *Mercar vos quiero, la mi mujer* (núm. XXIV) y, en la quinta, *Una matica de ruda* (núm. XXVI), *Avrid, mi galanica* (núm. XXVIII) y *Abaxés abaxo, galanica gentil* (núm. XXX). El valor de todas estas canciones se acrecienta por el hecho de ser textos totalmente inéditos.

[8] *Aportación al cancionero judeo-español del Mediterráneo oriental.* "Bol. de la Bibl. Menéndez Pelayo", XVI, 1934, pp. 44-61. Deben ser cantos de boda algunos de los poemas comprendidos entre los números 16-25, aunque el autor no hace ninguna especificación.

[9] *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica.* Madrid-Barcelona, 1950, pp. 17-44 y 311-315.

[10] Moshe Attias, *Romancero sefaradí, Romanzas y cantes populares en judeo-español.* Recogidos de boca del pueblo y en parte copiados de manuscritos. Traducidos al hebreo, con una introducción, anotaciones y un glosario. Instituto Ben-Zewi. Universidad Hebrea. Jerusalem, 1956. Los "cantes de novio y novia" ocupan las págs. 198-228.

en total) cuanto por la novedad, pues sólo una de sus canciones había sido dada a conocer por Menéndez Pidal [11] y, a pesar de las aportaciones posteriores, la inmensa mayoría de su caudal sigue sin haberse repetido [12]. Sin exacta localización han sido publicadas las canciones balcánicas de L. Algazi [13] que contienen lo menos cuatro de boda (*Scalerica de oro, A la una nací yo, El s'asentó, Yo 'hanino, tu 'hanina*). También sin precisar dónde se han recogido (proceden de Grecia, Turquía, Rumanía, Bulgaria, Yugoslavia y Rodas) hay unos textos de I. Levy [14]: en ellos aparecen otros 13 cantos de boda [15].

Recientemente el rarísimo *Cancionero* de Baruch Uziel ha sido puesto al alcance de los investigadores en una útil publica-

---

[11] Es el texto citado en la nota 6.

[12] Molho recoge por primera vez los textos que en Attias llevan los números 98 (M., p. 314), 103 (M., p. 23), 104 (M., p. 24), 105 (M., p. 313) y 109 (M., pp. 25-26). En el *Cancionero* de Uziel se imprimen, según la compilación de Larrea (vid. nota 16), los núms. 104 (Uziel, núm. XXI) y 114 (U., XVII) y en el de Levy, los 104 (L., núm. 52) y 117 (L., núm. 55). El estudio pormenorizado de las probables relaciones de estos cancioneros no puedo hacerlo aquí; posiblemente se podría descubrir alguna vinculación más estrecha entre todas estas colecciones.

[13] *Chants sephardis*. Publications de la Fédération Séphardite Mondiale. London, 1958. La canción que cito inmediatamente (*A la una nací yo*) se puede oir en el disco *Sephardic Folk Songs* (FW, 8737); figura allí otro canto de boda (*Morenica a mi me yaman*). El texto *Yo 'hanino, etc.*, se grabó en *Ladino Folk Songs* (CGL, 605), donde están, también, las canciones de *A la una nací yo* y *Scalerica de oro*. Esta última vuelve a reproducirse en *Canciones sefardíes* (A 13-128 L). Una grabación posterior, Sarah Gorby, *Chants judeo-espagnols du XVIe siècle* (R. 823.581 Y) incluye los siguientes cantos de boda: *Morena me llaman* y *A la una yo nací*.

[14] *Chants judéo-espagnols*. Introduction de O. Camhy. World Sephardi Federation. London, [1959]. En la p. V del prólogo se dan las vagas referencias geográficas a que he hecho mención. El libro motivó una reseña de S. G. Armistead y J. H. Silverman (NRFH, XIV, 1960, pp. 345-349) a la que debe recurrir cualquiera que esté interesado por estos estudios.

[15] Probablemente los que llevan los números 13 (*Esta Rachel la estimoza*), 21, 24 (*Morenica a mi me llaman*), 22 (*Alta, alta es la luna*), 23 (*Arvolicos d'almendra*), 25-26 (*Un lunes por la mañana*), 48 (*Una noche al lunar*), 52 (*Entre la mar y el río*), 55 (*Avrix mi galanica*), 63 (*Mi suegra*), 66 (*Quero y quero*), 68 (*¡Oh, que relumbror de novia hermoza!*). Claro, algunos de estos pueden no ser cantos nupciales y sí otros que no incluyo: es el riesgo que se corre al caracterizar unos poemas sólo por el texto, e ignorando otras circunstancias. Pero —cuando no hay referencias seguras— no se puede hacer de otro modo.

ción [16]. De este modo la tradición de Salónica continúa siendo la mejor conocida de todas las que constituyeron el riquísimo acervo de los sefardíes balcánicos. Y, por último, S. G. Armistead y J. H. Silverman [17] han hecho referencia a otros dos textos salonicenses, siquiera no sean totalmente desconocidos.

De origen marroquí son las nueve canciones que dio a conocer Benolíel [18] otra citada por Menéndez Pidal [19], las que constituyen este cancionero [20], las 52 que publicó Larrea [21], y otra veintena

---

[16] Arcadio de Larrea Palacín, *El cancionero de Baruh Uziel.* VRo, XVIII, 1959, pp. 324-365. Los cantos de boda (once en total) ocupan las pp. 342-346. En la nota 13 he señalado las relaciones de este cancionero con el de Attias; debo indicar ahora sus coincidencias con el de Molho: U. XIX = M., p. 25; U. XXI = M., p. 24; U. XXII = M., p. 33; U. XXV = M., p. 44; U. XXVI = M, p. 315; U. XXVII = M., p. 315.

[17] *A New Sephardic "Romancero" from Salonika.* RPh, XVI, 1962, p. 78 (números 102 y 118).

[18] *Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitía.* BRAE, XIV, 1927, pp. 369-373, núms. 13-21.

[19] *Catálogo,* núm. 134.

[20] Las coseché en Tetuán (1949 y 1950) y Larache (1951). En 1953 me enviaron una colección de cantos de boda desde Melilla, pero eran de origen tetuaní. Señalo las discrepancias, aunque es necesario saber que la judería melillense fue totalmente arabizada y la que ahora se encuentra allí procede de Tetuán (vid. M. Alvar, *Los romances de "La bella en misa" y de "Virgilios" en Marruecos.* "Archivum", IV, 1954, p. 264, n. 2). El cuaderno lo transcribió mi alumna la señorita Blanco Tonda: en 1950 hice una encuesta en Melilla, pero sólo recogí romances, lo mismo que en Tánger (1951) y Casablanca (1960). Algunos de mis textos se pueden ver en *Cantos de boda judeo-españoles.* "Clavileño", VI, 1955, núm. 36, pp. 12-23, y con los números 497-501 en la *Antología de la poesía española,* de Dámaso Alonso y José M. Blecua (Edit. Gredos. Madrid, 1956). A ellos se ha referido P. Bénichou en *El cancionero lírico judeo-español de Marruecos.* NRFH, XIV, 1960, p. 98.

[21] Este colector ensartó unas cuantas muestras en una lectura cuya posterior impresión es desdichada, *La canción popular en el tiempo de los Reyes Católicos.* (2.ª conferencia). "Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos", t. IV, 1952, pp. 33-47. Más tarde, el señor Larrea recogió y completó estos textos y editó otros muchos en las *Canciones rituales hispano-judías.* Instituto de Estudios Africanos. Madrid, 1954. Tales textos son de Tetuán y coinciden muchas veces con los míos: es inevitable, ya que buscó las mismas recitadoras que yo había tenido. (Cuando en abril de 1951 di varias conferencias en Marruecos sobre literatura tradicional de los sefardíes, el señor Larrea —colector entonces— asistió a mi lectura de Tetuán. Un año antes, estaban elaborados algunos de mis materiales, según es público y notorio, vid. *Endechas,* p. 184, nota 7.) Creo, sin embargo, que la repetición de los poemas no será inútil

allegada por J. Martínez Ruiz [22].

2. Creo que el conjunto de cantos de boda reunidos entre todos si numéricamente no es de una riqueza excepcional, tiene entidad suficiente para que merezca nuestra demorada atención. Sólo desde hace unos pocos años se están salvando del olvido estas preciosas reliquias. En tanto siempre se reconoció la importancia del romancero sefardí, de la paremiología o de la lengua, se descuidó la poesía lírica judeo-española, como oveja negra de aquel hermoso rebaño. En mis *Endechas* mostré el valor de la literatura elegíaca, ahora quiero insistir en lo que con la brevedad de un artículo de revista, dije hace unos años. Y hacerme cargo, también, de lo que la investigación ha ido alumbrando después de mi trabajo en "Clavileño".

A primera vista parecería conveniente el cotejo de todas estas canciones para ver si Oriente y Marruecos tienen un fondo folklórico común —como en el caso del romancero— y para intentar el establecimiento de las primitivas versiones gracias a la comparación de las variantes. Aunque en cada texto señalo los posibles nexos, no puedo obtener unos datos que permitan conclusiones muy sólidas.

---

para futuros investigadores, pues los trabajos del señor Larrea y los míos suelen ser de naturaleza dispar (vid., por ejemplo, P. Bénichou, *Notas sobre el judeo-español de Marruecos en 1950*. NRFH, XIV, 1960, p. 307, *Nouvelles explorations du romancero judéo-espagnol marocain*. BHi, LXIII, 1961, p. 224; D. Devoto, *Nota adicional sobre las melodías de los "Romances de Tetuán"*, ib., p. 249, etc.). La colección que citaré por *Canc. rit.* rebasa algo los cincuenta textos, bastantes de ellos con más de una variante. La mía allega hasta 57 canciones diferentes, entre casi noventa reunidas. Creo innecesario decir que, condicionados por el canto, los textos se agrupan, se desdoblan o se entremezclan. En el estudio de mis versiones trato de ordenar todos estos factores para que el lector tenga cabal idea de la naturaleza de los poemas. En la grabación *Canciones sefardíes* (A 13-128 L), se registraron los textos *Yo me levantí un lunes* y *Dezilde a mi amor*.

[22] *Lengua y literatura de los sefarditas de Alcazarquivir* (inédita). El trabajo se leyó en la Universidad de Madrid, como tesis doctoral, el 24 de abril de 1952. Obtuvo la calificación de Sobresaliente y Premio Extraordinario; más tarde se le concedió el "Premio Menéndez Pelayo" del C. S. I. C. correspondiente al año 1952. En prensa mi libro recibo los textos a que hago mención impresos como *Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)*, "Archivum", XIII, 1963, pp. 79-215.

En primer lugar y dejando aparte las reiteraciones en el acopio de datos de Salónica, suele haber muy pocas coincidencias entre los textos de las varias comunidades orientales. Ante el hecho, acaso se pueda pensar en la mutua independencia de aquellas juderías y en el gran aislamiento de unas con respecto a las demás.

En Marruecos las cosas son de otro modo. De las nueve canciones de Benolíel, ocho pueden verse en mi coleccioncilla [23] y aún alguna de sus versiones comprende juntos textos que yo publico independientes (la 16, por ejemplo). Otro tanto cabe decir del cancionero de Alcazarquivir coleccionado por el Dr. Martínez Ruiz [24]. Ha reunido 19 poemas que presentan sensibles diferencias con los míos; une cantares que yo he recogido aislados o desdobla poemas que mis recitadoras narraban con criterio unitario. De una u otra forma, hay posibilidad de comparar mis canciones con las que él numera como I (*Tu cabesita, la niña*), II (*La novia, vente conmigo*), IV (*Ni por sien navíos*), V (¡*Ay, mi padre*; *ay, mi madre*!), VI (*Ya traemos la vaca*), IX (*Se lo gradesco a mi padre*), X (*Deseia tener marido*), XII (*Mujer, la mi mujer*), XIII (*La novia westro cabeyo*), XIV (*Amor, si te vas*), XVI (*Debajo del limón, la novia*), XVII (*Qué linda cabesa tienes tú, Rajel*), XIX (*Este día la muestra novia*) [25].

3. De todos estos textos son los de Benolíel los mejor conservados, con la única excepción de su poema núm. 16, formado por los que en mi edición llevan los números XV y XXVII, en el cual la última parte es la canción de amigo "Fuérame yo a bañar, a orillas del río", cuya mejor lectura es la que ahora se imprime.

---

[23] La que falta queda reducida a cuatro versos aislados que, en último lugar, dio a la estampa el benemérito investigador (XIV, p. 373, núm. 21), y que no pertenecen a un canto de boda sino a uno religioso como los editados por Larrea, *Canc. rit.*, pp. 156-158, 202-214.

[24] En el cotejo, M. se refiere a la colección de Alcázar, que uso gracias a la gentileza de su descubridor, y A. a la mía propia. En pruebas este libro los materiales de Martínez Ruiz han visto la luz, según digo en la nota 22, pero no puedo aquí tener en cuenta la paginación impresa y me refiero al libro en su forma primitiva.

[25] El cotejo de *Canc. rit.* con mis poemas se hace en el lugar oportuno de cada texto.

Las colecciones hechas por J. Martínez y la que poseo tienen bastantes analogías.

La canción de amigo que yo imprimo en XVI es mucho más larga, 27 versos. Acaso sea preferible la versión de Tetuán.

El texto XX (A) se ofrece con una versión mejor en el V *a* y V *b* (M).

El canto XXVII (A) figura, reducido, en XII (M), pero ese mismo poemilla con el II (A) y con el XIV (A) vuelve a aparecer abreviado y caótico, en XIII (M).

XXXI (A) y XIX (M) se corresponden con algunas diferencias, y unos pocos versos (los núms. 9-13) de A dan una versión independiente en X (M). A su vez, los vv. 22-28 de M constituyen el poema XLIX de A.

XXXIII A (A) da coincidencias y discrepancias con el IX (M). Los números XXXIX y XLIII (A) constituyen el IV (M), sin que haya entre ellos grandes diferencias. El XLIII (A) vuelve a aparecer incrustado en el XIV (M).

El núm. XLIV (A) se corresponde con el I (M) y coinciden en el carácter romancesco que se ha dado al texto (hay, sin embargo, notorias diferencias; vid. págs. 131-149).

El núm. XXIV (A) coincide con el II (M), sin grandes distanciamientos. En ese mismo II (M) hay fragmentos de otros dos cantos y unos versos aislados de los que yo imprimo en XIV y XXXII.

El núm. LIV (A) figura en VI (M), aquí más incompleto y unido a otra canción.

4. Las coincidencias de Oriente con Marruecos no son excesivas. Se corresponde con bastante fidelidad el poema que Benolíel imprimió con el título de *Dice la nuestra novia* (BRAE, XIV, pp. 369-371, núm. 13) con la canción que Molho intercala entre las pp. 40-42 de su libro; incluso cuando el léxico se sustituye, la traducción es exacta: *naranja* — *pertucal* (griego 'naranja').

Hay también correspondencias bastante precisas entre *Ya salió de la mar la galana* (Molho, p. 24) y *Ya salió del mar la galana* (Larrea, p. 36).

Fuera de esto no encuentro más analogías entre las comunidades de ambas zonas mediterráneas. Aquella superioridad del romancero marroquí sobre el levantino, de que siempre se suele

hablar [26] no se puede plantear del mismo modo cuando se trata de los epitalamios. Nuestros conocimientos actuales permiten anotar ciertas consideraciones sin que a ellas les podamos dar categoría de definitivas:

a) Las comunidades de Oriente debieron vivir más aisladas entre sí de lo que viven las de Marruecos.

b) Gran parte de los textos marroquíes se repiten en las diversas localidades que hasta ahora han sido exploradas; en tanto que las ciudades de Oriente presentan gran autonomía en lo que se refiere al conocimiento de los cantos nupciales.

c) Las coincidencias de Oriente con Marruecos son muy escasas.

d) Parece haber mayor cantidad de epitalamios en el Norte de África que en Oriente.

---

[26] Vid. P. Bénichou, *Romances judeo-españoles de Marruecos.* RFH, VI, 1944, p. 361.

Capítulo II

LOS CANTOS DE BODA EN LA TRADICIÓN LITERARIA PENINSULAR. REFERENCIAS MEDIEVALES A LAS COSTUMBRES JUDÍAS

5. Hemos señalado que los cantos de muerte judeo-españoles participan de una doble tradición: la hebraica y la peninsular [1]. Otro tanto hay que repetir con respecto a las canciones de boda. Es más, un texto alfonsí viene a servir de nexo entre las dos corrientes al aplicar a las gentes de Castilla un aforismo del más sabio de los reyes hebreos: "Dixo Salomón que tiempos señalados son sobre toda cosa que convienen a aquella, así *como cantar a las bodas* et plañer a los duelos" [2]. Y en efecto, a lo largo de toda nuestra literatura medieval resuenan estos cantos en las bodas [3], alegradas de continuo con la presencia de los juglares. Así, en los desposorios de Alejandro y Rasena:

> Las uodas fueron fechas, ricas e auondadas.
> ... ...
> Eran grandes e muchas las donas e los dones,
> non querien los iograres cendales nin çisclatones,
> destos auia hy muchos que fazien muchos sones,
> otros que menauan symios e xafarrones [4].

---

[1] *Endechas*, p. 22, *passim*; *Precisiones en torno a las endechas judeo-españolas*, "Sefarad", XVII, 1957, pp. 142-143.

[2] *Partida II*, edic. Acad. Hist., t. II, p. 40.

[3] Prescindo de referencias en las que no hay alusión a los cantos, como *Cid*, vv. 2248, 2261; *Apolonio*, 238 *d*; *Fernán González*, 682-684, etc.

[4] *Alexandre*, edic. Willis, estrofas 1796 *a* y 1798. Sobre la participación de estos juglares en las bodas, vid. *Poesía juglaresca*, pp. 70-71, 143 y 270, y *Estudios*

De este modo en el *Guillelme:*

> Asy desian los vnos, otros trebejauan e fasian sus joglarias. La ledicia e la fiesta fue muy grande. E Gloelies rrescebió su mugier por mano de vn bendito [5].

Así en la famosa *Carta-Prohemio* de Santillana:

> En metro las epithalamias que son cantares, que en loor de los novios en las bodas se cantan, son compuestos [6].

Juan del Encina al describir unos desposorios rústicos, nos dejó estos versos bien significativos:

> ¿Tocaste las quintas
> de tu caramillo?
> Y al trocar las cintas
> mucho cantarcillo [7].

Y así todavía en el siglo XVII, como nos atestigua el teatro [8] o nos cuenta Covarrubias [9]:

> Epithalamio. El cantar o himno que se dezía en las bodas en honor de los novios; que oy día se usa en las aldeas de Castilla la

---

literarios, "Col. Austral", p. 233. Amador de los Ríos en la *Historia crítica de la literatura castellana*, Madrid, 1865, t. VII, pp. 429-430, facilita también alguna referencia a la presencia de los juglares en las nupcias.

[5] Bibliof. Esp., XVII, p. 203.

[6] Cito por Menéndez Pelayo, *Antología líricos*, t. IV, p. 22. Las famosas bodas del Condestable Lucas de Iranzo se celebraron con interminables festejos. En ellos pasaban las noches en "baylar y danzar y cosantes" (*Mem. Hist. Esp.*, VIII, p. 50). La última palabra significa, sin duda, 'danza cantada o canción bailada' (Asensio, p. 190) y, como dejó bien sentado este autor (pp. 186-191), debe leerse *cosaute*.

[7] *Cancionero de Juan del Enzina* (1496), edic. facsímile por la Real Academia Española. Madrid, 1928, f. XCIII v, *a*.

[8] Hay canciones de boda en *Peribáñez, Fuenteovejuna, El Molino, El piadoso aragonés, San Isidro labrador de Madrid, El tirano castigado, Más valéis vos, Antona, La piedad ejecutada, Los novios de Hornachuelos, La juventud de San Isidro, El vaso de elección, La Maya*, todas de Lope (mis materiales amplían los datos que da A. Valbuena Prat en *La vida española en la edad de oro*. Barcelona, 1943). Los textos de Tirso se pueden ver en las pp. 78-80 de López.

[9] *Tesoro de la lengua castellana o española* (1674), ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943, s. v. *epithalamio*.

Vieja, donde yo he oydo muchos que los cantan los moços y las donzellas y las casadas, quando les van a ofrecer o dar la redoma [10].

Difícil sería, en estas ruidosas manifestaciones de alegría, mantener una postura recatada. Si propio de ellas era el cantar, no lo era tanto rozar el decoro debido del sacramento que se acababa de recibir. Por eso, desde el s. IV, la Iglesia había tratado de reducir los excesos prohibiendo a los cristianos bailar y saltar en las bodas y, a los clérigos, asistir a los espectáculos nupciales, obligándoles a marchar antes de la llegada de los histriones, según prescribe el concilio de Laodicea de hacia 364: "Non oportet ministros altaris vel quoslibet clericos spectaculis aliquibus quae aut in nuptiis aut coenis exhibetur interesse; sed antequam thymelici ingrediatur surgere eos de convivio et abire debere" (§ LIV). El concilio de Agde (506) aún fue más explícito: la prohibición se hacía para evitar el canto de versos eróticos y el baile de danzas obscenas [11]. Sin embargo, poco debió de conseguirse, pues en el siglo XIV, la asistencia del juglar a las bodas era casi tan indispensable como la del cura [12]. Lo dice textualmente el arcipreste de Hita:

Dia de Casimodo iglesias e altares
Vy llenas de alegrías, de bodas e de cantares:
Avian grandes fiestas e fazian yantares,
Andan de boda en boda clérigos e juglares.
(estrofa 1315)

---

[10] "*Redoma*, llaman en las aldeas lo que se ofrece a los novios el día de la boda, *a reddendo*, porque quando los que les han ofrecido se casan, ellos o sus hijos están obligados a bolverlo en buena cortesía y comedimiento" (Covarrubias, op. cit., s. v.). Para pervivencias modernas de estas costumbres, vid. Casas Gaspar, pp. 192-194. Ténganse en cuenta también las pp. 249-260 de la obra del mencionado etnógrafo para conocer el alcance y significación de estos dones *a reddendo*.

[11] Las referencias iniciales proceden del Concilio Laodiceno (hacia 364), LIII y LIV en (Tejada, p. 112); la del Concilio de Agde (prov. Narbonense) está en la misma obra, p. 415, § XXXIX. En el siglo VI, San Martín Dumiense repite casi al pie de la letra el último de estos preceptos y, luego, San Isidoro (*Etym.*, VI, 18) creía conveniente sustituir los cantos vulgares por religiosos (*Ajuda*, II, p. 850).

[12] *Poesía juglaresca*, p. 70.

Verso este último que hacía decir a doña Carolina Michaelis "que clérigos e iograes iam de boda em boda, de braço dado" [13].

6. Estos excesos, llevaron a quejas y prohibiciones. Precisamente fueron judíos (de la Aljama de Tortosa) quienes protestaron contra la intromisión de los juglares [14], que hacían temer aquel dicho portugués de "nem boda sem canto; nen morte sem pranto". Antes y después de ese año, los reyes habían tenido que limitar la duración y carácter de tales celebraciones [15]. Me voy a limitar a aducir tan sólo unos pocos textos que, según mis informes, no han servido para ilustrar este aspecto de nuestra vida social en la edad media. Como es sabido, las bodas duraban habitualmente una o dos semanas, pero las hubo que llegaron a cinco, como aquellas a las que fueron los infantes de Salas, según cuenta la *Primera Crónica General* [16]; a alguna de ellas asistieron ocho mil hidalgos, como al segundo casamiento de las hijas del Cid, o gentes venidas de tierras remotas, como a las de la famosa doña Lambra. Frente a este dispendio, las *Cortes de Sevilla* de 1252 exigían austeridad y regulaban la asistencia de comensales, bajo penas pecuniarias [17] y aun añadían:

> Et mando que non coman a las bodas mas de V barones et V mugieres de parte del novio et otras de partes tantas de parte de la novia sin compannia de su casa et estos sean sin el Padrino

---

[13] *Ajuda*, II, p. 850.

[14] También se quejaron los moros de la ciudad (*Poesía juglaresca*, p. 134), y en vista de ello, Alfonso II "dispuso en 1180 que ningún moro rico o pobre fuese obligado con ocasión de sus bodas a recibir un juglar o una cantadera".

[15] Menéndez Pidal en *Infantes de Lara*, p. 5, nota, ha documentado la duración de las bodas y los festejos que en ellas se hacían. También en Portugal hubo prohibiciones, según atestiguan los textos jurídicos aducidos en *Ajuda*, II, p. 853, núm. 5.

[16] "Estas bodas duraron V. sedmanas, et fueron y grandes alegrías ademas de alançar a tablados et de boffordar et de correr toros et de iogar tablas et acedrexes de muchos ioglares" (Edic. Menéndez Pidal, p. 431 *b*). Tres semanas duraron las del Condestable Lucas de Iranzo en Jaén (*Mem. Hist. Esp.*, VIII, p. 62); en otro lugar (p. 50) se dice que los regocijos no se acabaron en veintitrés días.

[17] "Anales Junta", III, p. 129.

> et la Madrina et el padre et la madre de los novios et que non duren las bodas mas de dos días [18].

La misma austeridad exigen los *Fueros*:

> Que non fagan tornayas en ninguna boda [19].

> Nynguno non de bodas mas de un dia; et aquellos que onrrar le quisieren, quel den otro dia su entra casa, si la tomar quisiere. Et si mas dice o mas reçibiere, otro tanto como la mision que y fuese fecha que lo peche doblado al conçeio [20].

Y, lo que a nuestro objeto importa más, en el de Soria se preceptúa que

> Qvalquier que andidiere cantando de noche por la villa, quier uaron, quier mugier, a bodas ny a desposaias ni a missa nueua nj a euangelio, sinon en la casa de la boda, o cada unos en su uarrio mismo, que pechen cada uno dellos un mr. al conceio [21].

7. Dentro de este orden —y a las veces desorden— he podido reunir algunas prescripciones relativas a los judíos, ya en textos jurídicos, ya en relaciones burlescas. H. Pflaum publicó hace años una *Carta de privilegio que el rrey don Juan segundo dió a un hijo dalgo* donde entre otras cosas no mejor intencionadas se dice:

> Vos damos licencia para que en las fiestas y rregozijos solenes de los judios e marranos podades estar e ser presente, e alli bevais del vino de la baraha [= 'bendición'] que ellos beven [22].

---

[18] Ib., pp. 128-129. En Cataluña, una ley de 1368 limitó a ochenta el número de invitados (cit. en Casas Gaspar, p. 262).

[19] *Fuero de Salamanca,* apud *Fueros Leones,* edic. Castro-Onís, 1916, p. 201, § 339.

[20] *Fuero de Soria,* apud *Fueros Castellanos,* edic. G. Sánchez, 1919, p. 106, § 292.

[21] Ib., p. 106, § 293.

[22] *Une ancienne satire espagnole contre les Marranes,* REJ, LXXXVI, 1928, p. 148. Como es sabido, los cristianos no podían asistir a los convites de los judíos (*Concilio de Agde,* § XL, apud Tejada, p. 415; *Conc. Epaona,* § XI, ib. p. 459).

Creo que entre estas bendiciones deben estar las nupciales, puesto que la principal ceremonia del casamiento es la que seguidamente copio: "a la llegada del sabio de la sinagoga, le entrega una copa de plata, tan colmada de vino generoso, que permita que se derrame el licor mientras bendice, pues, parece que si esto no ocurre, no son eficaces las *siváa barajot* ['bendiciones de la boda'], que son siete. Por eso el de la boda es llamado el día de las siete bendiciones" [23].

Un judío, Rodrigo de Cota, escribió un poema en 54 coplas, "hebraizando" una boda de linajudos cristianos. La burla está hecha con admirable conocimiento de causa: ceremonias y léxico acreditan familiaridad con los temas y con la lengua. La ironía de la Reina Católica acertó —no sin malicia— al calificar la composición; merece la pena copiar el epígrafe con que nos ha llegado: "Diegarias, contador mayor de los Reyes Católicos, caso un hijo o sobrino con una sobrina del cardenal don Pedro Gonçalez de Mendoça. Conbido para Segobia todos sus deudos: olvidose o hiçose olvidado de Rodrigo Cota el Viejo, natural desta ciudad de Toledo. Sentido della, celebró la boda con ese epitalamio. Leyendole la reyna doña Ysabel, dijo que bien paresçia ladron de casa" [24].

Los textos jurídicos determinan las relaciones sociales de los judíos, pero sin descender nunca a lo que pertenece —como las bodas— al régimen interno de cada religión [25]; sin embargo, un instrumento redactado precisamente para la aljama de Zaragoza viene a regular algunas cuestiones que nos interesan. Sabemos, gracias a él, las tributaciones que en 1331 debían satisfacer los contrayentes judíos. Copio los dos preceptos que lo refieren [26]:

---

[23] Ortega, p. 161. En época antigua el sacerdote cristiano también iba a la casa para bendecir las habitaciones, el tálamo y las arras (Casas Gaspar, p. 230).

[24] *Cancionero Castellano del siglo XV*, edic. Foulché-Delbosc, t. II, Madrid, 1915, pp. 588*a*-591b.

[25] Por ejemplo, faltan referencias a esta ceremonia en el estudio de M. Vallecillo Ávila sobre *Los judíos de Castilla en la Alta Edad Media*. "Cuadernos de Historia de España", XIV, 1950, pp. 17-110.

[26] G. Tilander, *Documento desconocido de la aljama de Zaragoza del año 1331*. "Studia Neophilologica", XII, 1939-1940, pp. 1-45. Los pasajes transcritos están en la p. 18. El estudio se ha reproducido como t. VII de las "Leges Hispaniae Medii Aevi". Stockholm, 1958.

§ 21. Item, qui casara fillya o hermana o parienta, ho ella misma que se casara, con homne de fuera dela villya o con aquel quj no yes tenido pagar peyta conla dita aljama, sia tenjdo de pagar el que dara el casamiento et el quelo recibra, ammos hueyto dineros por liura, et vltra los hueyto dineros pague cinquanta sueldos por millar, por que de aquella hora adelant pierde la peyta el sennyor Rey et l'aljama de que passa en persona, que no yes tenjdo de pagar peyta con ellos, et a esta raçon en mas o en menos. Et si aquell qui dara el casamjento sustenrra su nompne, non sia tenido de pagar alguna cosa del dito capitol.

§ 22. Item, qui casara fillya o hermana o parienta, o ella misma que dara casamiento, con homne peytero dela villa, dé el qui dara el casamiento et el quilo recibra, por meytat paguen quatro dineros por liura ala peyta.

Capítulo III

LOS CANTOS DE BODA EN LAS COSTUMBRES PENINSULARES

8. Disponemos ya de unas páginas de conjunto sobre las costumbres del noviazgo y de la boda [1]. Gracias a ellas sabemos de la situación de los cantos nupciales en algunos sitios de España. Por más que las descripciones monográficas no sean demasiado abundantes, se puede extraer alguna información —sobre todo— de los cancioneros musicales.

9. Del noroeste ibérico poseemos muchos testimonios, aunque Galicia es tierra muy pobre en tales muestras [2]. En Asturias

---

[1] L. de Hoyos Sáinz y N. de Hoyos Sancho, *Manual de folklore*. Madrid, 1947, pp. 349-357, y, especialmente, el libro de Casas Gaspar que recojo en la *Bibliografía*. En la obra de Hoyos se hace referencia (p. 355) a cantos de boda de León, Cataluña y Andalucía, y a romances salmantinos entonados durante el baile nupcial, pero la extensión de tales costumbres perdura en muchos otros sitios. En el t. I (1882-1883) de "El Folk-lore andaluz", J. Rodríguez Garay publicó *De algunos usos y ceremonias nupciales de España*, donde comparó los usos actuales con los de la antigua Roma; sus notas suelen ser escasas y de poca originalidad.

[2] En el *Cancionero musical de Galicia*, de Casto Sampedro (reconstitución y estudio de J. Filgueira Valverde. El Museo de Pontevedra, 1942), el núm. 117 tiene unas coplas de *regueifa* de Ribadavia (Orense). La *regueifa* es "una fiesta hoy retirada a las montañas, en la que los mozos del lugar van a la puerta de los novios en víspera de casamiento; e improvisando coplas, reclaman la hogaza, que se entrega al mejor cantador" (ib., I, p. 163). El viejo *Cancionero* de J. Pérez Ballesteros ("Biblioteca Tradiciones Populares", t. VII. Madrid, 1885) recoge seis coplas de *casamiento*, pp. 56-58.

dura la costumbre de "la enhorabuena": en ese día —víspera de la boda o domingo de la primera amonestación— los mozos iban a casa de la novia para obsequiarla con sus cantos, y ya las canciones de boda no se interrumpían durante las ceremonias del día siguiente: al salir de la casa, al ir a la iglesia, al volver de ella, al ser la novia recibida por sus padres, etc., etc. [3].

En 1914, Manuel F. Fernández Núñez, en su descripción del *Folklore bañezano* dedicó un capítulo a las bodas [4]: costumbres y cantos fueron minuciosamente consignados [5]. Entre los textos transcritos por el etnógrafo no escasean los paralelísticos ni los amebeos, como hemos de encontrar también en la poesía sefardí. Muy rica e importante es la colección de *Canciones de boda* publicada por Felisa de las Cuevas [6] y recogida en la provincia de León (La Cepeda, La Bañeza, Sahagún y Murias). Su variedad está justificada con sólo pensar "que comprende desde el anuncio de la boda hasta la tornaboda" [7]. La misma sistematización ordenada por la autora hace pensar en el fondo coral que, ininterrumpidamente, acompaña a cada ceremonia en los casamientos judeo-españoles.

En la misma provincia de León, en la Maragatería, las costumbres de boda sirvieron para centrar el capítulo XXI de *La*

---

[3] Daniel G. Nuevo Zarracina, *Cancionero popular asturiano*. RDTP, II, 1946, pp. 252-254, § XX. En las bodas rurales asturianas, durante el banquete, se hace un concurso de canciones alusivas que acaba con el reparto de la rosca de la boda, *regueifa* (Casas Gaspar, pp. 264-265). En Galicia, Asturias y León, tras el banquete nupcial se da el *cantelo* 'rebanadas de pan acompañadas con libaciones', mientras se entonan nuevos cantos (ib., pp. 270-271). También hay cantos en el convite —rosca y vino— que hace la madrina (en Segovia, según el testimonio de G. M. Vergara). En el trabajo de Rodríguez Garay ya aducido se habla de los cantos y bailes nupciales, pero sus datos carecen de localización; sin embargo, en una de sus coplas se ve muy bien el carácter de "segregación" que tiene la boda:

A la señora novia
sacadla a bailar,
para que se despida
de su mocedad.

[4] RABM, XVIII, pp. 384-422.

[5] Pp. 407-413.

[6] RDTP, I, 1944-1945, pp. 561-578. Vid., también, G. Alvarez, *El habla de Babia y de Laciana*. Madrid, 1949, pp. 107-109.

[7] Art. cit., p. 562.

esfinge maragata. Concha Espina insertó unos cuantos textos de carácter tradicional y, cuidadosamente, señaló el acompañamiento musical (castañuelas, pandero) y formas del baile. Las referencias a las costumbres (*mozas del caldo, correr el bollo, el ramo, pan de la boda, bizcochada,* etc.) y su cuidadosa descripción hacen de estas páginas un excelente informe etnográfico.

En otras regiones leonesas (Salamanca [8]) o de influencia leonesa (Santander, Extremadura) se han documentado diversas costumbres de boda. En el pueblo montañés de Campoo de Suso [9], los festejos nupciales comienzan el primer día de las *proclamas* ('amonestaciones'); allí, si el novio es forastero, debe invitar a los mozos del pueblo ("pagar la patente"). El día de la boda se organizan sendos cortejos nupciales desde las casas de los contrayentes; las mozas acompañan a las procesiones con cantos alusivos. Pereda cuenta cómo era costumbre que una cuadrilla de mozos del pueblo raptara a la novia, si iba a casarse con un forastero; entonces había que *desempeñarla* para que la ceremonia pudiera cumplirse [10]. Tras la terminación de los actos religiosos, la comitiva volvía a organizarse, ahora encaminada a casa de la novia, y el padrino arrojaba durante el trayecto puñados de monedas: los cantos seguían sonando. En algunos pueblos santanderinos, la boda —en familia— se hacía el sábado, mientras que la tornaboda —con todos los invitados— era el domingo. Al final, cuatro o seis mozas repartían las roscas de la boda [11].

---

[8] Vid. Ledesma, pp. 131-136. También A. Sánchez Fraile, *Nuevo cancionero salmantino.* Salamanca, 1946, pp. 195*a* (melodía en la p. 16) y 212, *passim.*

[9] Toda la información santanderina procede del *Canc. Sant.*, III, pp. 311-326. Los cantos de boda pueden leerse en las pp. 327-347.

[10] Este rapto viene a ser semejante al que se cumple en muchos otros pueblos, siquiera en la Montaña revista cierto carácter de compensación colectiva: retribuir a un determinado grupo social (el pueblo de la muchacha) por la pérdida de "una fuerza viva de producción" (la novia). Como señaló Van Gennep se trata —o parcialmente al menos— de un rito de separación (pp. 170 y 198-199). En algunos pueblos (*bashkirs* de Asia Central, por ejemplo) el novio —cumpliendo un claro rito de separación— debe buscar a la novia, que se la han escondido (Van Gennep, pp. 172-173).

[11] Para el banquete de boda como rito de agregación colectiva (igual que las danzas, cambios de regalos o visitas e, incluso, las mismas ceremonias re-

Ledesma (p. 127) habló de los diversos tipos de epitalamios salmantinos. A saber: 1) *alboradas* "serenata que se canta ante la casa de la novia y padrinos la víspera de la boda por la noche". "Algunas de ellas se cantan en dos coros, uno colocado dentro de la casa que contesta al que está en la calle". 2) *ramo* "serenata a la cual van las cantoras precedidas de un largo mástil adornado con cintas de colores vivos". 3) *presente* "canción que se canta al final de la comida de boda, y a la terminación presentan a la novia, oculto entre dos platos, algún regalo irrisorio". 4) "otras canciones [que el colector no denomina] que acompañan la boda desde la Iglesia a la casa de los novios". La música de estos cantos se transcribe en las págs. 131-136.

10. En Extremadura, en la madrugada del día de la boda, los contrayentes son despedidos con canciones. En Ahigal (Cáceres), las fiestas duran tres días: el de la víspera, el de la boda y el de la tornaboda. Durante este tiempo suenan los cantos nupciales; el novio es celebrado en primer lugar porque debe dar permiso para que los rondadores festejen a la novia. Los cantos tienen —a veces— el motivo tópico del "pajarito", según es norma, también, en Castilla [12]. El día de la boda comienza con los cantos de la *alborá* [13] y, a la hora anunciada para la ceremonia, se conduce a los novios procesionalmente. Es de sumo interés la costumbre de la *manzana* (que tiene, también, su acompañamiento lírico): después de la comida, un grupo de mozas lleva una larga navaja abierta, y en la punta va ensartada

---

ligiosas), vid. Van Gennep, p. 189. El *pan de la boda* es aludido en el *Romancero General*: "Morenica, no seas boba, / no se te acabe el pan de la boda" (edic. González Palencia, I, p. 110, núm. 968). Cfr., además, Cejador, núm. 2830, y estos versos de Lope de Vega:

> ...aún comemos los picos
> de las roscas de la boda
> (*Peribáñez*, I, vv. 701-702).

Hace años, en Salamanca, subsistía el *baile de la rosca* ("propio de bodas y muy salmantino"), según el testimonio de Ledesma (p. 205).

[12] Vid. las descripciones que se hacen en las pp. 23-24.

[13] Obsérvese que los cantos gitanos de boda se llaman *alboreá*. Cfr. luego, p. 24.

una manzana; sobre la fruta, los invitados incrustan la dádiva con que obsequian a los novios. Concluída la colecta, los desposados reciben en una bandeja todas las manzanas que se han llenado con monedas [14]. Después de este festejo, se pide la *maná*: regalo que los no invitados deben hacer —habitualmente en especie— para que los recién casados comiencen a vivir. En Ríolobos, se conserva algún canto alusivo. A continuación de la *maná*, se organiza el *tálamo* o 'baile de los novios': todos los que con ellos bailan aportan una cantidad en metálico. Por la noche, las mozas cantan el *aguilo* a la nueva maridada. Por último, en Malpartida de Plasencia (Cáceres), llevan procesionalmente a los novios a la casa donde van a pasar su primera noche [15].

11. En buena parte de Castilla, los cantares de boda se llaman *los pajaritos* por un primer verso, *Cantaban los pajaritos*, harto difundido. Estos cantos "se entonan después de la comida de boda" [16]. En el artículo de Alonso Cortés se han recogido epitalamios de Burgos, Valladolid y Santander [17]. Casas Gaspar ha ordenado los cantos de boda y ha publicado algunos textos de Villavaquerín (Valladolid), Laguna de Negrillos y Maragatería (León), relativos a los banquetes nupciales [18]. En la misma provincia de Madrid, se han recogido materiales que afectan a

---

[14] Esta costumbre debió existir en Valdemorillo (Madrid), pues allí subsisten canciones de "la manzana", siquiera carezcan ya de significado (*Canc. Madrid*, I, p. XXXIV).

[15] Mi información extremeña procede de M. García Matos, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, s. a., pp. 81-83. Las melodías de los cantos están en las pp. 84-94, y las letras en las 400-405. Véase, también, la descripción que hace B. Gil, *Canc. Extremadura*, I, pp. 83-84. Los textos literarios figuran en sus pp. 84-87 y las melodías en las 79-85 de la parte correspondiente. En el t. II de la obra hay otros cantos de boda y descripción de las ceremonias nupciales, pp. 109-112; melodías, en las 108-115.

[16] N. Alonso Cortés, *Cantares populares de Castilla*. RHi, XXXII, 1914, p. 93, nota.

[17] Ib., pp. 406 y 408-414. Cfr. además la información que se da en la nota 9. En la obra de Córdova (*Canc. Sant.*, III, p. 325) se atestigua en primer verso de "Los pajaritos".

[18] P. 264.

estas viejas costumbres [19]: los cónyuges son llevados procesionalmente —y entre cánticos— a su nuevo hogar; cuando los recién casados se retiran a su aposento, suenan epitalamios en su honor y, en Berrueco (aldea de Torrelaguna), después del banquete de la boda, se piden tortas a los desposados. Es costumbre en varios pueblos madrileños hacer un "baile a la novia"; esto es, cantarle dos jotas y ofrecerle el donativo [20].

12. Los *Cantos* de Rodríguez Marín son, en su inmensa mayoría, andaluces, pero en ellos las manifestaciones nupciales son de suma rareza. Parecen cantos de boda los 6966-6971, bien poca cosa para la riqueza de la colección [21]. Sin embargo, en la propia Andalucía, los gitanos tienen unos cantos propios de bodas: las *alboreás* [22]. En nuestra historia literaria merecen recordarse por haber inspirado a García Lorca [23].

13. Son muy notables las costumbres del País Vasco, que en muchas cosas vienen a coincidir con las sefardíes; por ejemplo, el recuento del ajuar, la conducción del menaje desde la casa de la novia a la nueva morada [24], los epitalamios organizados a partir del tercer día anterior a la primera amonestación, pisar el vestido (entre los judíos el pie) en señal de dominio [25], irrupción de los amigos en la cámara nupcial [26].

---

[19] *Canc. Madrid.* Los textos de los cantos de boda se incluyen en el v. II, pp. 202-213. (En el v. III, 1960, no hay materiales útiles para nuestro objeto actual).

[20] Ib., I, pp. XXXIII-XXXIV.

[21] T. IV, edic. de 1883, p. 279, aunque por la nota última, deben cantarse en las bodas algunos más, pero sin pasar del núm. 6976. Estos textos volvieron a copiarse en *Alma*, pp. 281-284, números 1007-1026.

[22] Se pueden oir, por ejemplo, en la *Antología del Cante Flamenco*, de Tomás Andrade de Silva (HH-1202).

[23] Vid. M. Alvar, *García Lorca en la encrucijada, Erudición y popularismo en el romance de Thamar.* "Archivum", IX, 1959, pp. 228-235.

[24] Cumpliendo un clarísimo rito de agregación personal al nuevo clan al que la desposada pasa a pertenecer.

[25] Testimonio, también, de la incorporación de la novia a la familia del marido.

[26] Vid. J. Caro Baroja, *Los Vascos. Etnología.* San Sebastián, 1949, pp. 323-326, y bibliografía allí aducida. En otra obra del gran etnólogo se pueden encontrar buenos materiales: *La vida rural en Vera de Bidasoa.* Madrid, 1944,

14. En Atea (Zaragoza) se oían cantos de boda la noche que seguía al día de los desposorios [27], aunque la tradición debe estar exhausta, dada la carencia de testimonios actuales. El infatigable trabajador que fue don Ricardo del Arco ordenó unas breves notas sobre ciertas viejas reminiscencias en el folklore nupcial del Alto Aragón: un heraldo conduce a la desposada a casa del novio (es el *espadero,* que lleva a la muchacha sentada en la grupa de su mulo); hay libaciones y tortas de la boda y no faltan los epitalamios. En muchos sitios, llevan a la cámara conyugal el *caldo* o *chocolate de la novia.* Otros motivos prenupciales, como el *ajuste,* firma de capitulaciones, y el elogio del novio, son también conocidos en los pueblos montañeses [28]. Por último, en la provincia de Teruel se han recogido algunos cantos de boda, que permiten hablar de costumbres nupciales de carácter tradicional hasta hoy mismo [29].

15. Para Cataluña hay un trabajo de A. Griera [30] en el que se reúne un abundante material folklórico. A nuestro objeto actual interesan, sobre todo, las canciones que allí se agrupan. No hay que olvidar que la edad media catalana celebraba las bodas con los mismos regocijos que el resto de la Península. Ramón Llull, al describirnos las bodas de Evast y Aloma, nos va dando el negativo de lo que era una boda medieval: este matrimonio ejemplar trató de comportarse con humildad y sus desposorios no tuvieron ostentación ni soberbia; la comitiva fue escasa y sin bullicio; les acompañaron personas santas y devotas; el día de las bodas fue de oración y caridad, no de

---

pp. 147-153. Ténganse en cuenta, además, las observaciones de R. M. Azkue en *Euskalerriaren,* I, pp. 269-285.

[27] Según Marco Antonio Galindo, en folleto impreso en 1886 y aducido por Angel Mingote en su *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza.* Zaragoza, 1967, pp. 9-11.

[28] *Notas de folklore alto-aragonés.* Madrid, 1943, p. 499. Es importante otra noticia que se recoge en la p. 489 de la obra: en el Pirineo aragonés subsiste la costumbre de llevar la novia a la casa del novio y se cantan "romances viejos" en la casa donde la boda se celebra.

[29] Vid. el número 196 de la *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel,* recogidos por el maestro Arnaudas.

[30] *Triptic: la naixença, les esponsalles, la mort.* "Butlletí de Dialectología Catalana", XVII, 1929, pp. 79-135.

despilfarro y vanidad, etc., etc.[31]. En Cataluña, como en todas partes, la boda hacía pensar más en el mundo que en la vida sobrenatural. Y es que hay cosas que no tienen remedio.

16. Los datos aportados en este capítulo vienen a probar el carácter universal que —en las tierras españolas— tienen los cantos de boda, incluso en unos tiempos en los que la modernización de las costumbres ha venido a asestar un rudo golpe a todos estos arcaísmos culturales. Hemos visto, también, la coincidencia de algunos usos con los que son patrimonio de los sefardíes. Es cierto que el matrimonio como hecho etnográfico está por encima de pueblos y creencias, pero es no menos cierto que esta tradición hispánica nos va a permitir vincular la tradición judeo-española a la de los pueblos peninsulares. Un elemento inexorable (la lengua) y otro conformador (su manifestación literaria) nos van a prestar los asideros más seguros. De ello me ocuparé más adelante.

---

[31] *Blanquerna,* capítulo I.

Capítulo IV

LOS CANTOS DE BODA SEFARDÍES Y SU DETERMINACIÓN FOLKLÓRICA

17. Esta colección de canciones es como la voz de un coro que fuera acompañando el caminar de los protagonistas. Un coro que a veces no suena más que como un lejano bordoneo, pero que otras —ocultos los desposados— es la voz de la estirpe vibrando en una jubilosa algarabía. Con mis cantos se puede ir, paso a paso, siguiendo el ceremonial, nada simple, de una boda hebrea [1].

El casamiento ha de realizarse siempre en miércoles, pero su celebración empieza, en Marruecos, durante la semana anterior [2]: en el jueves llamado *Bab el Ors* 'puerta de la boda' o en el sábado de la *almosama* en Salónica [3]. Los días que median entre

---

[1] Una buena descripción se puede leer en Benarroch, pp. 70-76. Para Oriente había un trabajo de Michael S. Molho, *Marriages Juifs d'Antan.* "La Vérité" (Salónica), setiembre, 1934. Este estudio se tradujo parcialmente al inglés (se publicó en "American Hebrew". Nueva York, 7 de agosto de 1936) y se amplió por Henry V. Besso en sus *Matrimonios sefardíes de ayer.* "Le Judaïsme Sephardi" (n. s.), 4, 5 (1954) y 6 (1955), pp. 177-183, 198-200 y 273-277.

[2] El canto IV de mi colección sirve para desear toda clase de felicidades y en cualquier semana (vid. nota de la p. 214); se usa, también, en la semana nupcial. Este cancionero se cierra con un romance que sólo por su tema puede caber entre cantos de boda; es anterior a cualquier ceremonia, pero las mujeres sefardíes lo entonan en estos regocijos.

[3] Ortega, p. 156; Molho, p. 18, respectivamente; Benolíel, XXXII, p. 289*b*, dice que "llámase así [bab el òors] la ceremonia, acompañada de toques de pandero, de yúyus y auarualás, de pintar manos en la puerta (o en las paredes inmediatas) de la casa donde se celebra el casamiento".

éstos y el de la boda eran de penada ausencia para los novios, que no podían verse para que su próxima unión les fuese más deseada [4]; acaso la amarga separación esté cantada en cuatro versos, salvados de un poema desaparecido. Es una lamentación de ausencia y la codicia de un fetiche erótico:

La novia, vuestrǫ cabeyǫ,
y atan lindǫ y atan beyǫ,
¡quién me diera un cordón d'eyǫ
para mi lindo coyar!
(canto II)

El mismo espíritu en nuestra poesía —popular o culta— y las mismas palabras en el *Romancero General*:

Si me das de tus cabellos,
hermosa niña, un cordón,
daréte yo en trueque dellos
el alma y el corazón [5].

18. Conviene no olvidar el carácter de una boda: es un *rito de paso,* según estudió Van Gennep [6] con sin igual sabiduría. Todas estas ceremonias judías, tan llenas de complejidad no son sino los trámites que cumple la desposada para "segregarse" de una estructura social (su familia, la soltería) e incorporarse a otra nueva (la familia del marido, el matrimonio). De ahí la exhibición del ajuar (ropas de casada o para la vida conyugal, enseres que la apartan de la vida anterior y la incorporan a la vida nueva), el cumplimiento de la segregación (procesión que abandona el hogar paterno) y la incorporación al marital: por eso ya no extraña que en los actos sucesivos junto a la madre figure la suegra (baño ritual, por ejemplo) o, como

---

[4] Molho, loc. cit. nota anterior.

[5] *Segunda parte,* edic. González Palencia, II, p. 278*b*, núm. 1225. Sobre los cabellos como elemento erótico en la poesía tradicional y en la de la edad media, vid. Devoto, pp. 121-126 (nota al núm. 33).

[6] *Les rites de passage.* París, 1909.

en otros pueblos, únicamente la suegra (para impedir el ayuntamiento con el marido) [7].

19. El sábado inmediatamente anterior a la boda —de *saftarráy* en Marruecos [8]— solía exponerse el ajuar de la novia, que el domingo, después de la firma del contrato matrimonial [9], era llevado procesionalmente a la casa del novio [10]. Coincidiendo con el traslado del ajuar, suena el *piyut* [11] número V de los que hemos encontrado:

Šuar nueva delante vo lo pondré,
suegra y cuñada no tengáis que desir...

Más que un canto de regocijo, como el que Molho recogió en Salónica ("Alviçia a la novia regalada") para ceremonias semejantes, es un primer ataque —justificación y defensa— de

---

[7] El que hoy no sean así las cosas no quiere decir que no lo hayan sido. Quedan los testimonios históricos, quedan los ritos y quedan estos cantos. Si nos atuviéramos a lo que se ve hoy en algunos sitios, tendríamos que reconocer que muy contaminadas están —en su boato externo— las bodas hebreas. Gracias a los buenos oficios de mi amigo D. Jack Sabah, pude asistir en Casablanca (enero de 1960) a una boda sefardí: el carácter externo era bien parecido a cualquier boda cristiana francesa; sin embargo, otras familias conservan viejos recuerdos: por ejemplo, me cuenta D. Carlos Benarroch de alguna distinguida sefardí que, establecida en Israel, contrajo allí matrimonio y se vistió de "berberisca", a la manera de Marruecos. Son dos formas harto diferentes de comportarse ante un mismo hecho, pero reales ambas.

[8] Vid. Benolíel, XXXII, pp. 267b-268a. La voz tiene variantes fonéticas (*saftaráy* o *sebterray*) y deriva, tal vez, del hebreo s'haftará (<šabbat-haftará) que significaría 'sábado de despedida'.

[9] Vid. *Apéndice*. Según se dice en el documento, el novio entraba en posesión del ajuar.

[10] También en España la conducción del ajuar tuvo carácter procesional y la magnificencia de los presentes estaba coronada por la cama hecha, o por la novia presidiendo el traslado. De uno u otro modo, la ceremonia subsistió —o dura todavía— en Cataluña, Navarra, Vasconia, Asturias y León (Casas Gaspar, pp. 221-223). Por lo demás, la costumbre tiene antecedentes latinos y se conocía en Sicilia (hay testimonios del s. XIV), según J. Rodríguez Garay, "El Folk-lore andaluz", I, p. 199. Las tribus marroquíes practican el mismo rito: las mujeres trasladan procesionalmente el ajuar y, entre tanto, van entonando cánticos (Bourrilly, p. 61).

[11] En hebreo, 'poesía, cántico' (Benolíel, XXXII, p. 261a).

la propia novia, contra las críticas —siempre viejas y siempre nuevas— que le esperan de las mujeres de su nueva familia. Sólo los dos últimos versos hablan ya —con ese vago condicional que tiende hacia un futuro muy próximo— de la espera de las últimas horas:

Y él me daría de vister y de calsar;
yo le daría mi lindo cuerpo a gosar.

20. La firma del contrato matrimonial cumplía la segregación jurídica de la novia. Legalmente pasa a ser miembro de la familia del marido. La despedida de su hogar está contada en el sueño présago de mi canción VI y, sobre todo, en la entrega de las llaves a la madre (VII A), pues

...yo irme quería
a servir buen marido,
a ponelle la mesa
. . . .
y para echalle conmigo.

21. Carácter procesional tenía, también, la conducción de la desposada hacia los baños [12] para cumplir la purificación ritual [13]. Ya se ha cumplido este carácter de segregación e incorporación que tienen los ritos matrimoniales: la canción XIII hace ir a la novia acompañada por suegra y por madre, encargadas de los cuidados del aseo y de los afeites. Por eso la doncella sefardí puede decir en un par de seguidillas:

---

[12] El baño es un rito de separación según Van Gennep (págs. 185-186). El baño era además una llamada a la fecundidad, cuya más alta expresión es el agua. Por eso, las doncellas de Tróade (Asia Menor) cuando se bañaban en el río Escamandro (o Janto) "pronunciaban una especie de fórmula ritual: ¡Recibe, oh Escamandro, mi virginidad!" (apud Laoust, p. 238). Me parece inaceptable la hipótesis de que el baño represente, entre los hombres, el castigo que los solteros dan al desposado por desertar de su clase (Westermarck, págs. 120-121).

[13] Mis canciones VIII-XII se oyen en cualquier momento en que brota un elogio a la novia. Valen para cualquier acto en el que participa la desposada. En el siglo XVII (1676), el baño de la novia se hacía diariamente durante la octava anterior a la boda (informe de Addison sobre los judíos de Marruecos, citado por Westermarck, p. 162, nota).

No me puso mi madre
cosa ninguna:
la cara d'esta novia
como la luna.

No me puso mi madre
ni arbayarde:
la cara d'esta novia
como el esmarde.
(canción XIV B)

Muy fuera de los ritos hebraicos, pero con una purísima voz de tradición hispánica, el acicalamiento de la doncella dentro de la casa de baños se acompaña con dos hermosas canciones de amigo (XV y XVI) [14]. Al considerarlas, debemos no olvidar el valor que el baño y los baños tenían para los pueblos medievales: junto al aseo del cuerpo, aparecía el sentido traslaticio de 'placer o deleite' [15] e incluso de 'tormento amoroso', como querían los poetas del *roman courtois* [16]. Todo ello coadyuva a crear un clima erótico, de refinado placer, en esa reunión de aguas claras y amorosa presencia, de una de las cancioncillas:

Fuérame a bañar
a orías del río,
aí encontrí, madre,
a mi lindo amigo;
. . . .
fuérame a bañar
a oría del claro,
aí incontrí, madre,
a mi lindo amado
(canción XV).

[14] No sé si es canto de baño el que empieza *Yo me levantara un lunes*, incluido a continuación de los anteriores (núm. XVII) y que, enlazado a otros temas, da origen a versiones distintas e incluso a algún nuevo cantar relacionado con él (núm. XVIII).

[15] Vid. María Rosa Lida, *Estar en (un) baño, estar en un lecho de rosas.* RFH, III, 1941, pp. 265-267, especialmente.

[16] Entre los beréberes, todos los ritos relacionados con el agua (aspersión, baño) conservan su primitivo valor de ritos de fecundidad (vid. Laoust, p. 238).

La otra de las canciones tampoco permite la soledad de la enamorada. Es una nueva canción de amigo, llena de un sensual encanto —limones amarillos, frescas aguas que adormecen la espera—. No es la soledad doliente de

A los baños de amor
sola me iré
y en ellos me bañaré [17],

sino la confiada espera, la segura llegada:

Debajo del limón
dormía la niña
y sus pies en el agua fría.
Su amor por aí vendría:
—«¿Qué hasés, mi noviá garridá?»
—«Asperando a vos, mi vidá...»
Debajo del limón, la niña;
sus pies en el agua fría,
su amor por aí vendría.

¿Cómo no pensar ya en la bellísima letra del siglo XVI [18], paso adelante en este hallazgo de amor?

En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel:
él a ella y ella a él [19].

22. La vuelta de los baños [20] va acompañada, también, con *piyutim* de regocijo. Molho nos ha transmitido un par de lindas canciones [21], y conocíamos ya una tangerina que publicó Beno-

---

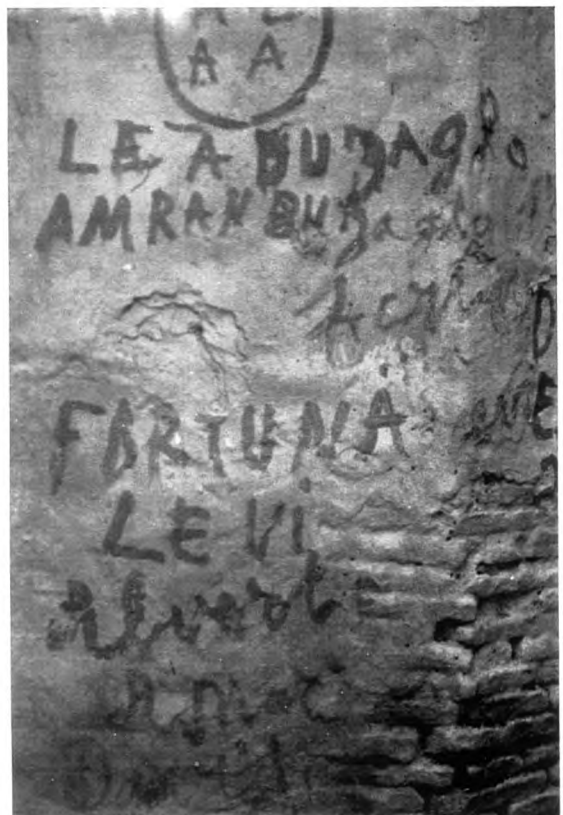
[17] *Cancionero de Barbieri,* núm. 101.

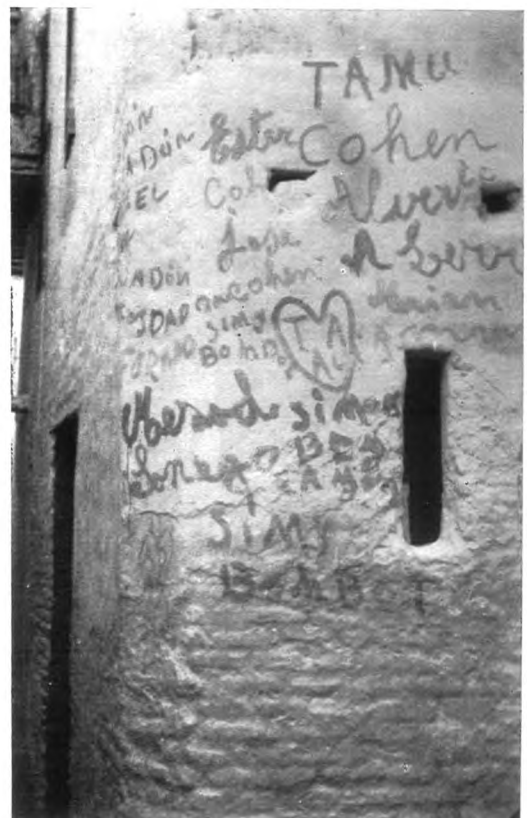
[18] Juan Vásquez, *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco.* Sevilla, 1560. Cito por la edición de H. Anglés. C. S. I. C. Barcelona, 1946, núm. 42, pp. 221-222.

[19] El rito de fecundidad es clarísimo en este poemita, vid. Laoust, p. 238.

[20] Sobre *Los baños públicos en los fueros municipales españoles* hay un trabajo de Aníbal Ruiz-Moreno ("Cuadernos de Historia de España", III, 1945, pp. 152-157) en el que se reúnen materiales, que a veces afectan a los judíos, pero no en el sentido concreto de los baños nupciales que mi ocupación actual requiere.

[21] Al abandonar el baño, en Salónica entonaban el *Ya salió de la mar la galana,* y al regresar a casa, el *Cuando yo del baño vengo* (Molho, pp. 24 y 25-26).





1-2. "Bab-el-ors": los nombres de los contrayentes pintados con añil.

liel [22] y cuya difusión no debe ser grande, aunque parece asegurada por la versión que recogimos en Larache, a la que pertenecen estos apasionados versos de la enamorada:

y en mi mano traigo al novio
solombrá de un azahar
(canción XX) [23].

23. El martes por la noche, la novia es conducida procesionalmente a casa del novio [24], costumbre de carácter talmúdico [25], perdida en Salónica en el siglo XVI [26]. Los cánticos que por el camino se entonan tienen cierta unidad: en Tánger, en Tetuán, en Larache o en Alcazarquivir se oyeron los de *La novia vente conmigo* (XXIV), *Por el Valverde* (XXV) o *Dezilde a mi amor* (XXVII A). Ambos forman una especie de canto amebeo: a la voz de llamada del esposo, ofreciendo protección y proclamando la hermosura de la novia, responde la doncella con suaves remilgos

Dizzilde a mi amor,
si mi bien ama,
que traiga la mula
ande cabalga,
que yo no puedo
ir a piedé,
que yueve menudito
y me mojaré [27].

---

[22] XIV, p. 372, núm. 17.

[23] El novio no debe cumplir ningún rito; sin embargo, nuestra canción XXII podría hacer pensar en ello. Probablemente la referencia es estrictamente literal (*se lava*) aunque el léxico (*novio-marido*) deja todo en una cierta indecisión.

[24] Vid. Ortega, p. 160.

[25] Molho, p. 29. Pero practicada también por otros pueblos: se conocía en Grecia y Roma antiguas, y en nuestra Cataluña medieval, el cortejo iba animado por los juglares (Casas Gaspar, pp. 208-211). En el Pirineo aragonés, un amigo del novio se hace cargo de la novia y la lleva a la casa de aquél, según costumbre que, al parecer, se extiende por todo el norte de España (Arco, p. 498). Para Marruecos, vid. también Westermarck, pp. 165-168, y Bourrilly p. 63.

[26] Hay una sentencia de 1544 "prohibiendo bajo amenaza de *ḥérem* (anatema) las procesiones nocturnas de las bodas" (Molho, p. 29).

[27] Los sefardíes han traspuesto una canción de baile a un hecho folklórico universal: como es sabido, la novia —en la conducción de la boda— no debe

El estribillo *(que yo no puedo ir a piedé, etc.)* se repite al fin de cada estrofa; su acento trocado es un recurso poético bien conocido por nuestra lírica popular [28].

24. Al llegar el cortejo a la casa del novio, la futura suegra ofrece a la contrayente agua y azúcar, símbolos de pureza y dulzura [29], mientras se entona el *piyut* que empieza *Mi nuera, mi nuera* (XXIX B). La desposada es conducida al tálamo [30] donde recibe los honores de los concurrentes [31] en tanto se

---

pisar el suelo conforme a un rito de paso; por eso, en los pueblos inferiores la llevan en andas, a hombros, dentro de un cajón, etc. Entre gentes de cultura más desarrollada, el transporte se hace a caballo, en camello, etc. Y, como ha mostrado Casas Gaspar, nuestros fueros medievales preceptuaban que la novia montara a caballo para ir a la iglesia, mientras lo prohibía, salvo alguna excepción, a las otras mujeres; incluso las viudas, si volvían a casarse, no podían cabalgar hacia el templo (Casas Gaspar, p. 211). Me permito completar con unos textos los informes del etnógrafo: "E la nouia caualgue e ela madrina, e non caualgue otra muyer: e si otra muyer caualgar, peche su marido. V. morauedis" (*Fuero de Salamanca*, edic. Castro-Onís, p. 201, § 339). En las bodas del condestable Miguel Lucas de Iranzo, la novia iba "encima de una facanea mui linda, blanca" y "a pie tras la dicha señora condesa... su madre... y mui muchas otras dueñas y donzellas" (*Memorial Histórico Español*, t. VIII, Madrid, 1855, pp. 45-46). Los beréberes que tantos elementos etnográficos aportan a las costumbres hebreas de Marruecos, conducen a la novia hasta la casa del esposo montada en un asno (E. Laoust, p. 237), y en Tánger, en una especie de palanquín (*'ammārîya*) conducida a lomos de una mula (Westermarck, pp. 167-168); otras formas de transportar a la novia se recogen en las pp. 191-192 de esa misma obra. Bourrilly (p. 63) cuenta que uno de los amigos del novio (vid. arriba p. 33, n. 25) va a buscar a la desposada y le lleva una mula ensillada.

[28] Vid. pp. 43, 59 y 117 de esta misma obra.

[29] Ortega, p. 160. Creo que el agua es un símbolo de fecundidad: la suegra desea la continuidad de la estirpe y por eso ofrece el agua que hace brotar la vida en todas las mitologías. Recuérdense los muchos cantos de boda en que el agua juega un importante papel. Ritos semejantes se dan —o se dieron— en España: en Cataluña, la suegra espera a la nuera en la entrada, la abraza y le hace tomar posesión de la casa; en Vasconia, la suegra da a la nuera agua bendita y, en el aposento, toman juntas caldo y vino; en otros sitios (Vera, Ibiza) le entrega —como en Egipto o Palestina— atributos de su nueva autoridad (Casas Gaspar, p. 289). Sobre el agua ofrecida a la desposada por la suegra, vid. Westermarck (p. 215, n. 2). Entre otras tribus marroquíes, es costumbre que la suegra ofrezca leche y dátiles (Bourrilly, p. 64).

[30] Así en Oriente y en Marruecos.

[31] Ortega, p. 160.

cantan *Danos a la novia* (XXX), *Y este día la nuestra novia* (XXXI) y *Qué lo bueno que es lo bueno* (XXXII).

25. El protocolo exige una nueva espera. Esa primera noche en casa del novio la debe pasar la doncella en la misma cama que la suegra; hasta el día siguiente no podrá consumarse el matrimonio. En la mañana del miércoles, el rabino se traslada a la casa y hace las bendiciones rituales sobre una copa de plata rebosante de vino. Después, el novio enseña a los presentes el anillo de boda y, contrastada la bondad de su oro, lo coloca en el índice derecho de la desposada [32]. A esto debe aludir la canción *De veintisinco escalones* (XXXIII), si es que no anda contaminada por otras o es una simple interferencia sobre alguna de asunto diferente.

Desde luego las referencias son inequívocas en los cantos XXII (*Jugaba la novia*) y XXXIV (*Aunque le di la mano*) de marcado carácter ritual [33].

26. La recién casada, debía prorrumpir en cantos de gratitud, pues tal carácter parecen tener estrofas como las del *piyut* núm. XXXVI. Hoy las palabras de reconocimiento brotan de todos los labios, aunque todos, también, entonen voces gratulatorias en elogio del novio. La situación es la misma que en un viejo cantar castellano y, como en él, la voz del coro libera a la recién casada del embarazo de su emoción.

Albricias pido,
que el esposo es ya venido,
que en lo hermoso le conocí [34].

27. Ha llegado el momento de que culminen los ritos. La cámara nupcial ha sido aprestada y una canción (la XXXVII) nos habla de viejos ritos ya olvidados. Es sabido el carácter legal que tenía la consumación del matrimonio y cómo en pueblos primitivos se inspeccionaba la virginidad de la despo-

---

[32] Ib., págs. 161-162. Sobre el anillo de prometida, y referencia a los usos judíos, vid. Casas Gaspar, p. 204.

[33] Vid. las notas a estos textos en las pp. 255 y 283.

[34] Cejador, I, p. 181, núm. 620.

sada antes [35] o después del ayuntamiento [36]: parecen claras esas alusiones de "hecha está la cama, / como la novia honrada" "a ver la nuestra novia / si era galana" [37]. No se olvide que, en Salónica, la madre del marido se quedaba a la puerta de la alcoba para remediar las torpezas de la inexperiencia [38] y comprobaba, a la mañana siguiente, la previa castidad de su nuera [39].

Los desposados se retiran a su cámara mientras los convidados cantan: surgen viejas llamadas a los ancestrales deseos de fecundidad (XXXVIII y, también, el XXXIII). Los *piyutim* alcanzan ahora su vibración más alta: fingidas voces de la esposa hablan del marido (*Casárame mi padre,* XXXIX; *Levanteime, madre,* XL) y los asistentes ponderan las riquezas del novio (*Estas casas altas son,* XLI) no sin cierto aire de ironía (*Y aunque yo no vendí nada,* XLII), mientras una y otra vez se repite el viejo estribillo de

una noche como ésta
no es de dormir
(canción XLIII),

en tanto que en otros *piyutim* (*Ya se va la Blanca Niña,* XLIV A; *Dizze la nuestra novia,* XLIII B; *¡Qué lindo pelo tienes tú, Raḥel!,*

---

[35] Entre los gitanos, cuatro mujeres, dos de cada familia, inspeccionan la integridad de la muchacha para que la boda pueda cumplirse; si la novia no ha tenido contacto carnal, al frente del cortejo nupcial se lleva izado en un palo un pañuelo de batista (Casas Gaspar, p. 297); el mismo, acaso, que luego se exhibirá con las pruebas físicas de haberse cumplido el matrimonio (vid. M. Alvar, *García Lorca en la encrucijada. Erudición y popularismo en el romance de Thamar.* "Archivum", IX, 1959, pp. 234-235). Para los musulmanes marroquíes, vid. Westermarck, pp. 228-229, y Bourrilly, pp. 64-65.

[36] Casas Gaspar, p. 296.

[37] De un modo más obvio se expresa en la canción XI A: "todo lo que la disen / si era donseya".

[38] Molho, p. 34.

[39] Ib., pp. 34-35. En el Fuero General de Navarra (p. 86 *a*) se cuenta la brutal manera de comprobar la integridad o no de la novia cuando tenía "mal precio" (= 'mala fama'); si a pesar de las habladurías, las *chandras* ('mujeres fieles dispuestas para comprobar la virginidad') atestiguaban que la novia no había conocido varón, la boda tenía que celebrarse. *Chandra* es el vasco *etxe* 'casa' *andrea* 'señora'.

XLV), la voz del esposo, convertida en letanía de amor, va desgranando las gracias todas de la nueva maridada:

¡Qué lindo pelo tienę tú, Raḥel!
el pelo tuyo y el pelo mío
no se espartirá, Raḥel.
¡Qué hermosa frente tienes tú, Raḥel!,
la frente tuya y la frente mía
estarą juntas las dos, Raḥel.

28. El despertar de los novios era acogido con un nuevo canto (el XLVII) o con los remilgos de la desposada para burlar la curiosidad indiscreta (XLVIII y XLIX). En siete días los novios ya no volveran a estar juntos [40]; tampoco pueden abandonar su cámara [41]. Sin embargo, los invitados celebran las bodas durante la octava; el sábado entran en la habitación de los

[40] Vid. Molho, p. 35, y Ortega, p. 163. Entre los cristianos existió una costumbre semejante: lo que los canonistas llaman *trinoctium castitatis*. De una u otra forma, hay pervivencia de tal hábito en Galicia, Asturias, Castilla, Baleares y Aragón. En la Cabrera (Zamora), como entre los sefardíes, hay un guardián de la severa norma, aunque en la arcaizante región leonesa no es la madre la encargada de la custodia, sino la última casada del año (Casas Gaspar, pp. 303-304). Recuérdese que a esta forzada continencia alude algún cantar de boda castellano:

¡Qué bien parece la cama!
¡Mejor parece la colcha!
¡Pero no la estrenarás
esta noche con tu esposa!

La abstención de tres noches (*les trois nuits de Tobie*) fue estudiada por Santyves en un trabajo que no he logrado consultar ("Revue Anthropologie", 1934).

Estos ciclos de abstención reciben el nombre de *períodos de margen* (período entre la separación y la agregación), según la terminología de Van Gennep (p. 193) y van acompañados de los *ritos liminares*. El cuarto concilio cartaginés (año 398) estableció que los cónyuges "quum benedictione acceperint, eadem nocte pro reverentia ipsius benedictionis in virginitate permaneant" (§ XIII, apud Tejada, p. 244).

[41] En Oriente las cosas varían un poco, vid. Molho, pp. 36-37. Las costumbres sefardíes de Marruecos coinciden con las beréberes (Bourrilly, p. 65) y tienen muy poco de musulmanas; al parecer son preislámicas (Bourrilly, ib.).

desposados para comer todos la *adafina* o plato nacional [42], pero los cantos y bailes de la boda continuan acompañados de un conato de representación: mientras unos invitados bailan, otros cantan y fingen cerner y ahechar harina con ayuda de un *tabaque* [43] o 'especie de azafate... fabricado de hoja de palmito' (cantar L). En la noche del sábado, se "cerraba el período de fiestas, banquetes y diversiones que habían comenzado con la *almosama*" [44]. Tres canciones hacen alusión a la cena del *día del pescado* [45]: LI, LII y LIII. En una de ellas, la última, la madre de la novia se excusa de asistir al festín. Es la protesta del viejo clan ante la segregación de uno de sus miembros. La novia se ha incorporado a su nueva familia: el rito de paso se ha cumplido.

29. Estos siete días de regocijo nupcial son y fueron normales en el pueblo judío; alguna vez, por excepción, se prolongaron una semana más, como en el casamiento de Tobías y Sara, granado tras siete infructuosas tentativas [46]. Para aliviar los

---

[42] "*(a)dafina.* (compuesto de *dá afena,* palabras caldaicas que significan: esto hemos cocinado) cocido, destinado al almuerzo del sábado y preparado desde la víspera, que es formado de carne, mano de vaca, huevos enteros, garbanzos, patatas, relleno de carne o de arroz, —gallinas algunas veces— y especias. Durante la noche y parte del día del sábado este cocido es conservado en horno cerrado con las dafinas de muchas familias, o encima del llamado *acubierto*" (Benolíel, XV, p. 52 b). La verdadera etimología de *adafina* no es la que se transcribe en el texto, sino el árabe d a f î n a 'enterrar, ocultar' (porque es comida que se guisa el viernes y se tapa y cubre para consumirla el sábado), cfr. Lokotsch, *Etym. Wörterbuch der europäisch. Wörter orient. Ursprungs* núm. 456. Vid. también Yahuda, RFE, II, p. 349. Creo que obedece a una misma motivación la costumbre aragonesa de "llevar a la habitación de los desposados el caldo o el chocolate *de la novia*" (Arco, p. 498).

[43] Vid. Benolíel, XXXII, p. 273*a*.

[44] Molho, p. 40.

[45] Ib., p. 39; Ortega, p. 163. Ya Cota se había referido a la costumbre (p. 590 *b*, § 38):

En la boda desta aljama
no se come peliagudo,
nin pescado sin escama,
con quanto el marido pudo.

[46] *Tobías,* VI, 13; VII, 11, y VIII, 19.

gastos de la boda y ayudar a la manutención de aquella gente durante la octava de los festejos, los invitados "regalaban al matrimonio cada uno de ellos un carnero o un toro" [47]; esta conducción de las reses inspiró un *piyut* que hoy se perpetúa —perdida la costumbre del espléndido regalo— en un canto de boda de tipo paralelístico:

Ya traemos a la vaca
con los cuernos d'aljabaca
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!

Ya traemos al carnero
y con los cuernos d'asero
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!

Ya traemos a la vaca
con los cuernos de oro y plata
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!

(canción LIV).

[47] Ortega, p. 163. En Navarra era costumbre que el novio ofreciera un carnero a su prometida; la moña del animal era un talismán de bodas (Casas Gaspar, p. 107). Hará falta saber si entre los judíos también el desposado obsequiaba con una res, aparte el donativo de los asistentes. En Tánger, en las bodas musulmanas, el novio, o su padre, envía un ternero a la novia. La res es conducida procesionalmente y sacrificada ante la casa de la desposada (Westermarck, p. 78).

3. Adafina cociendo en el adafinero.

4. Viejo estañador sefardí de Alcázar.

PARTE SEGUNDA

VERSIFICACIÓN

Capítulo V

LA VERSIFICACIÓN DE LOS CANTOS DE BODA

Traslaciones acentuales.

30. En varias ocasiones se dan tales cambios en mis textos:

1. Por Dio, la nuestra novia,
bezedeismé,
con vuestra boca la dulse
yena de amorés (XII).

2. —¿Qué hasés, mi noviá garridá?
—Asperando a vos, mi vidá (XVI A).

3. Sufre por el agua
y bañaté (XIX).

4. Que yo no puedo
ir a piedé,
que yueve menudito
y me mojaré (XXVII A).

Bénichou [1] y, sobre todo, Benoliel [2] se han ocupado de estos cambios [3], aunque nunca los han relacionado con otros hispáni-

---

[1] *Observ.*, p. 216.
[2] BRAE, XIII, págs. 342-343.
[3] En mis *Endechas* hay un caso vinculable a los que ahora estudiaré: *picá* (p. 135, § 1).

cos. El canto, efectivamente, tiene papel decisivo en tales transposiciones, pero esa misma problemática la tenían nuestros viejos cantarcillos y la tienen las formas populares de hoy. Quiero referirme a esta comunidad de tratamiento que se ve en la lírica peninsular cantada de todos los tiempos y en los himeneos sefardíes [4].

La elección de los alcaldes de Daganzo, El vizcaíno fingido y *La gitanilla* cervantinos difundieron los versillos con los que se bailaba el *Polvico* y cuya letra era:

Pisaré yo el polvico
atán menudico;
pisaré yo el polvó
atán menudó.

Los versos gozaron de buena fortuna, pues Quevedo y Góngora volvieron a hacer uso de ellos y se recogieron más tarde en textos anónimos de 1617 y de 1652 [5].

---

[4] De la influencia de la música sobre el ritmo del verso habla Hanssen en la "Revue de Dialectologie Romane", I, 1909, págs. 460-461.

[5] Se documentan los versos o se estudia el baile en F. Rodríguez Marín, *El Loaysa de "El celoso extremeño"*. Sevilla, 1901, pp. 259-261; E. Cotarelo, Introducción a la *Colección de Entremeses*, etc., NBAAEE, XVII, pp. CCLVII y CCLVIII; *Versificación*, pp. 150-151; Cejador, VIII, p. 25, núm. 3003; Torner, IV, p. 161; *Glosas*, p. 328, n. 31; y M. Frenk Alatorre, *Dignificación de la lírica popular en el siglo de oro*. "Anuario de Letras", II, 1962, págs. 49-50. La popularidad del baile llega a las reconstrucciones arqueológicas de hoy: en una de las fiestas descritas en *La gloria de don Ramiro*, Larreta trae a colación la conocida danza: "Concluida la gallarda, todos pidieron, a una, el baile del polvillo... Entonces, recogiéndose apenas la falda con ambas manos, y mirándose ella misma los pies, púsose a repicar sober el tapiz oriental un loco chapineo, tan recogido que hubiese podido bailarlo en un plato.

Ella cantaba:

Pisaré yo el polvico
tan a menudico

y los que estaban en la tarima contestaban a un tiempo, al son de las guitarras:

Pisaré yo el polvó
tan a menudó."

(Sexta edic., "Col. Austral", 1946, pp. 176-177).

El mismo cambio acentual aparece, también, en otro viejo texto incluido por Gil Vicente en una bellísima canción del *Auto de los cuatro tiempos*:

En la huerta nace la rosa:
quiérome ir allá
por mirar al ruiseñor
cómo cantabá [6].

En lo antiguo, estos cambios se documentan en la llamada versificación acentual (refranes, cantarcillos, etc.), y así la usan el *Cancionero musical,* Valdivieso, Francisco de Trillo y Figueroa, Quiñones de Benavente y hasta Torres Villarroel en sus incursiones popularistas [7]. No ya los poetas, sino los paremiólogos de la edad de oro, han legado bellas muestras de la traslación acentual como acreditarían los nombres del maestro Correas [8] o de Rodrigo Caro [9].

La poesía popular de la Península practica hoy, todavía, el viejo procedimiento: Henríquez Ureña ha hablado de Asturias

---

[6] Vid. Cejador, VI, págs. 226-227, núm. 2605; *Versificación,* p. 114; Alonso, *Gil Vicente,* págs. 16-17 y nota 11; Torner, IV, p. 161.

[7] *Versificación,* pp. 114-117; Cejador, I, p. 126, núm. 294 y p. 232, núm. 848; ib., III, p. 241, núm. 1931. En la *Antología* de Alonso y Blecua, los cambios acentuales constan en varios textos procedentes del *Cancionero* de Barbieri (núm. 31, p. 19), del de Upsala (núm. 149, p. 64), de otros más tardíos (núm. 227, p. 92; núm. 235, p. 94; *Glosas,* p. 330), de Correas (núm. 310, p. 121) o de varios textos del siglo XVII (núm. 458, p. 205; núm. 472, p. 210). Hay un trabajo de S. G. Morley (*La modificación del acento de la palabra en el verso castellano.* RFE, XIV, 1927, págs. 256-272), donde se recoge el cambio de *polvó, menudó* y algunos otros materiales que proceden de Cejador y *Versificación.* En las págs. 257-262 el autor estudia el verso cantado, pero, en general, su información es de segunda mano y no aporta interpretaciones de especial interés.

[8] Cit. por Cejador, I, p. 134, núm. 350, y una variante en I, p. 175, número 585.

[9] Cejador, I, p. 259, núm. 978. Anónimos son otros poemas en los que el mismo editor recoge la traslación acentual, como, por ejemplo, los *Villancicos* de Toledo de 1672 (IV, p. 141, núm. 2229) o los de la Capilla Real de 1695 (VI, págs. 171-175, núm. 2551).

y León [10]; Torner, de Burgos y de la seguidilla "chamberga" [11]; Manrique, de Soria [12]; consta de Salamanca [13] y podemos oirlo en otras canciones de Ávila o Zamora [14]. Además, lo tengo grabado en algunas canciones recogidas en Oaxaca (Méjico).

LOS METROS.

31. Estas cancioncillas sefardies, con una problemática bastante compleja, permanecen fieles a los viejos esquemas métricos del español. Si para nuestro análisis partimos de los casos más fáciles, deberá señalarse la existencia de octosílabos que no admiten combinación con ninguna otra clase de metros [15] (tal ocurre con las canciones, II, VIII, XVII [16], XX, XXIV, XXVIII, XXXII [17], XLII [18], XLIV, XLIX, LV, LVI), de heptasílabos (VII),

---

[10] *Versificación*, p. 116, nota: "En Castilla sólo se halla probablemente en cantares que proceden de Asturias y León".

[11] IV, p. 159.

[12] *Castilla: sus danzas y canciones.* RDTP, V, 1949, p. 298.

[13] He oído alguno de los cantos transcritos por Ledesma y, a pesar de la notación del musicólogo, se cumple la traslación acentual. Estas traslaciones acentuales se escucharon en los cantos con que los mozos de Sanmorales (Salamanca) festejaban la boda de mi colega Antonio Llorente.

[14] Vid. *Folk. musical*, HH, 10107, 1.ª, 1 y 10109, 3.ª, 2. Amén de otro testimonio de Asturias en 10110, 4.ª, 9.

[15] En alguno de estos casos puede haber versos irregulares, pero no se trata de métrica fluctuante, sino de deturpaciones cometidas en la transmisión oral. Véanse las notas de cada poemilla y lo que digo abajo, §§ 40 y 48. Los villancicos que se intercalan en los textos pueden ser de naturaleza distinta a la de la canción.

[16] Los versos anómalos son claros errores orales: basta comprobar el verso 5 de las versiones A y B (sobra el artículo en A) o ver cómo en los versos 12 (A), 14 (A) y 15 (A, = 13 B) basta quitar los diminutivos para que la métrica sea regular. El v. 1 tal vez se deba a algún arcaísmo modernizado, en cuyo caso habría que leer *levara* como en XLVI, *levaldos*.

[17] El texto parece estropeado. La regularidad octosilábica se puede restituir fácilmente: al v. 6 le sobra el pronombre; al 7, *de oro*, que es un tópico de la tradición oral; en los vv. 9, 15 y 22 es innecesario el artículo femenino y en el 17 se repite *loores* por necesidades del canto.

[18] El *morena* del v. 3, o el *romera* del 8, son vocativos musicales, pero no métricos. Sin ellos los textos resultan regulares.

de hexasílabos (XV, XXIX, XXXV, XL [19], XLIII, XLVI y XLVIII [20]) o pentasílabos (XIII, LI, LII [21]) empleados siguiendo la misma doctrina.

En ocasiones, aparecen combinados en un orden determinado versos de un número fijo de sílabas. Así en los poemillas números XIV y XXXIV, donde se mezclan hepta y pentasílabos; así en los XXXIII B y XXXVI, donde los octosílabos forman estrofa con versos de medida variable (de cuatro a seis sílabas); así en el LV, donde los mismos octosílabos se combinan —sólo— con versos de cuatro sílabas; así en el texto XXII [22], donde a un verso hexasilábico inicial le siguen siempre tres pentasílabos, y así, por último, en el número XXIII, donde hay una seguidilla de hexa y pentasílabos.

Otras veces, los cantos de boda han brotado en veneros distintos, de donde su irregularidad actual (hepta y octosílabos del poema LVII), o hay una fuerte tensión a unificar en un romance versos de espíritu muy diferente (XLIV A); quedan así explicadas algunas alternancias que documento, pero sin que las anomalías nos permitan hablar de textos anisosilábicos.

32. La alternancia métrica no debe contar del mismo modo en los textos que en los refranes o estribillos; la naturaleza más puramente lírica de estos últimos permite una fluctuación silábica condicionada por la naturaleza del canto. Así, el texto III está formado por dísticos monorrimos a los que corean tres versos iguales; la cauda no tiene mucho que ver con el texto, pero es la muestra de que estamos ante un cantar de boda, y en ella, precisamente, la fluctuación silábica merced a la supresión de unas sílabas. Se trata, pues, de un poema de métrica regular, con un verso modificado por exigencias del canto.

Henríquez Urena señaló en el Arcipreste de Hita la "licencia de igualar los versos agudos con los llanos de igual longitud

---

[19] Si hay algún verso irregular, lo es por la *y* epidíctica, ajena al texto, o por algún yerro muy poco significativo.

[20] Acaso los rarísimos versos más largos del poema se puedan contar con la ley de Mussafia.

[21] Sólo hay un verso hexasílabo, el 6.

[22] El poema consta de dos fragmentos distintos: el primero es una canción de baño con su estructura propia; el segundo tiene las estrofas regulares y ordenadas dentro del paralelismo.

numérica, aritmética, pero no métrica" y a este respecto citó la canción:

Por que en grand gloria
estás e con plazer,
yo en tu memoria
algo quiero fazer... [23].

La llamada ley de Mussafia, a la que el investigador dominicano se refiere, tiene, como él señaló, dilatada aplicación a la poesía antigua y en las formas populares de hoy. A ésta especial aplicación de la métrica silábica creo que hay que reducir algunos de los textos que yo tengo recogidos. Uno de los más bellos cantarcillos es el XVI A (*Debajo del limón*); su estado actual, la forma al menos en que yo lo encontré, tiene el esquema siguiente:

verso		*número de sílabas*
1	... ...	6	aritméticas, pero termina en sílaba aguda, lo que, según nuestro cómputo le hace tener 7 métricas.
2	... ...	6	
3	... ...	9	
4	... ...	8	
5	... ...	8	aritméticas, pero 9 métricas.
6	... ...	8	como el anterior.
7	... ...	8	
8	... ...	7	
9	... ...	9	
10	... ...	8	
11	... ...	8	

En primer lugar, debo hacer notar que el verso núm. 8 acaso haya sido adulterado por la transmisión oral y que su forma originaria se puede reconstruir con la simple repetición de la partícula *con* delante de cada sustantivo: se obtendría una especie de bimembrismo nada forzado y, por cierto, bien tradicional (el verso quedaría de este modo: **con jabón y con lejía*).

[23] *Versificación*, p. 27. Véase también la nota de la p. 47 de la obra, y bibliografía allí citada.

33. Veamos otras cuestiones: el verso núm. 3 tiene 9 sílabas, pero fijémonos que empieza por una *y* epidíctica de carácter popular (cfr. §§ *101* y *102*); acaso no sea otra cosa que una alteración introducida por mi recitadora, puesto que en la repetición del verso (en el núm. 10) falta, y falta justamente en el lugar donde esperaríamos su presencia para ir cerrando cada uno de los broches finales del poema: para clausurar, con una llamada de aviso, el relajamiento de la atención, distraída fuera de los estribillos [24]. No obstante, sin recurrir a esta última rectificación, aunque sí a la primera, obligada —según mi modo de ver— por los otros versos y por su repetición en el 10, tendríamos el siguiente esquema:

versos	1 - 2	... ...	hexasílabos.
	3 - 8	... ...	octosílabos.
	9	... ...	eneasílabo.
	10 - 11	... ...	octosílabos.

Según esto, la reconstrucción del texto quedaría como sigue:

Debajo del limón
dormía la niña,
sus pies en el agua fría.

Su amor por allí vendría:
—«¿Qué haces mi novia garridá?»
—«Asperando a vos, mi vidá,
lavando vuestra camisa
con jabón y con lejía».

Debajo del limón, la niña:
(*y*) *sus pies en el agua fría,*
(*y*) *su amor por allí vendría.*

El texto XXXIV se puede incluir en este grupo. Está formado por tres estrofas, en las cuales el primer verso es heptasílabo, en tanto los otros tres son de cinco sílabas en las estrofas segunda

[24] Sobre este recurso expresivo (referido a un poema de García Lorca), vid. L. Spitzer, *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español "que"*, RFH, IV, 1942, pp. 105-126 y 253-265.

y tercera (versos graves) y de seis (verso agudo) en la primera. Ante esta estructura, ¿sería ilícito pensar que los versos 2 y 4 tengan un escandido semejante a los 6 y 8, 10 y 12? Si es aceptable mi hipótesis estaríamos ante otro caso de sílabas contadas aritméticamente. Los versos 6 y 10 son, en apariencia, largos: la regularidad se restituye con sólo prescindir de *la mano,* que es repetición del final del verso anterior.

34. Mi poema núm. XLV *(¡Qué lindo pelo tienes tú, Raḥel!)* merece especial consideración. Antes de nada, debo aclarar que al verso sexto le sobran dos sílabas cuya presencia se justifica por la transmisión oral (se trata de una intensificación tautológica; el verso, sin ellas, sería **estarán juntas, Rahel).* Y otras dos sílabas sobran al 15, donde *siempre* tiene un sentido de plenitud erótica que hace culminar, al fin del poema, las ansias de fusión; sin embargo, el adverbio es innecesario métricamente (el verso quedaría reducido a **estarán juntos, Rahel).* Por tanto, un verso análogo se repite al final de cada estrofa [25], sin que sea posible diferenciar estas repeticiones una de otras. El resto de la composición está formado por renglones isosilábicos. Ahora bien, ¿cuál es su medida?

El primer verso de cada estrofa (1, 4, 7, 10 y 13) se repite con la ligera alteración del objeto de la pregunta. Su escandido da versos decasílabos agudos con hemistiquio tras la quinta sílaba; esto es, unión de dos pentasílabos, de los cuales el segundo es agudo. Por tanto, decasílabos aritméticos y endecasílabos métricos, según la forma actual de contar.

El segundo verso de cada estrofa (2, 5, 8, 11 y 14) vuelve a repetirse con la consabida alteración del objeto preguntado, dando lugar a dos hemistiquios irregulares de 5 + 6 sílabas (con la sola excepción del verso segundo que es de 5 + 5). No creo que para regular ambos miembros se pueda aplicar la ley de Mussafia, puesto que hay versos aritméticamente largos, a pesar de ella (los 5, 8, 11 y 14, frente al segundo, que entonces sería el único regular).

Debe rechazarse también la partición

el pelo tuyo y | el pelo mío

[25] En vv. 3, 6, 9, 12 y 15.

que podría relacionar este poema con los "compensados" de la vieja métrica peninsular [26], bien que la compensación tuviera lugar entre verso largo y corto cuando el primero acababa en vocal [27]. Contra esta hipótesis pugnan los versos 8 y 14, en los que no se produce la sinalefa de *-o* seguida de la copulativa, ni siquiera tras la pérdida de la *-s* como distintivo plural. Por tanto, habrá que medir estos versos según el criterio actual y nos encontraremos con estrofas de dos versos endecasílabos (uno de ellos agudo) combinados con un octosílabo [28]. Estos endecasílabos bipartidos son, en definitiva, como los viejos de

Dona nas donas, | Sennor das Sennores...
desí dos erros | nos faz repentir
que nós facemos | come pecadores [29]

y como los actuales llamados de muiñeira [30].

35. Me quedan por considerar métricamente unos cuantos poemas de versificación más irregular: sea por su origen, sea por el estado de transmisión. Los estudiaremos según el orden con que aparecen clasificados en las páginas siguientes.

36. El núm. V (*Ašuar nuevo*, etc.) se presenta en cierto estado caótico aunque la versión de Benolíel (vid. p. 218) ayuda a encontrarle sentido. Debió de estar constituido por versos de trece sílabas, divididos siempre en grupos de 5 + 8 (según se ve en el texto de Benolíel, donde no hay más que dos excepciones),

---

[26] Este cómputo se conoció también en provenzal y gallego-portugués.

[27] *Versificación*, pp. 33-34.

[28] Martínez Ruiz, recogió este mismo poema en Alcazarquivir (su versión tiene 35 versos), pero, métricamente, su texto es mucho más anárquico que el tetuaní y ofrece una transmisión más adulterada.

[29] Pertenecen estos tres versos a la cantiga X de Alfonso el Sabio; en ella "el principio acentual logra, a ratos, vencer la tiranía silábica y producir efectos parecidos a los de la lírica popular" (*Versificación*, p. 54). Vid. también *Ant. líricos*, I, pp. 236-237, donde se encontrarán otros de Pero Meogo o de Martín Suárez.

[30] Ver las págs. 136-142 del estudio de Pedro Henríquez Ureña, *El endecasílabo castellano*. RFE, VI, 1919, pp. 132-157.

o de 5 + 7, aunque ninguna de mis dos versiones sea de gran regularidad.

Tampoco la canción núm. XXIV (*La novia, vente conmigo*) está mucho mejor conservada. De momento he de decir que se trata de un poema isosilábico en el que los versos largos o cortos deben cargarse en la cuenta de la recitadora. Así, el 4 es un añadido en el que la *honra* y la *fama* han acudido al conjuro del *güen marido*. El verso 7 es otro postizo: creo que ha sido sugerido por la comparación de la hermosura de la dama con los astros. Versos como "más bella que cuando sale / el sol en el mediodía" o como "más linda que el sol que sale" [31] han podido concurrir en el momento de la recitación e incrustarse en el texto. El verso 9 es largo, y una sílaba le sobra, también, en la versión de Alcázar de que dispongo. En el v. 13 hay una *y* epidíctica que podría suprimirse, según autorizan a hacerlo las versiones de Benolíel y Alcazarquivir (cfr. §§ 101 y 102). En resumen: poema escrito en octosílabos, en parte destruidos por falsas asociaciones de la recitadora.

37. El cantar núm. XXVII A está formado por varios fragmentos aislados. En primer lugar, los versos 1-16, los 19-21 y los 30-31 constituyen un conjunto que pertenecería a un poema formado por versos de 5 a 7 sílabas, con alguna escasa excepción (vv. 19-21), que en su origen no existiría, ya que la forma actual no tiene sentido. De otra parte, los vv. 17-18, 22-23 y 32-33 son un estribillo de una canción diferente, no hallada por mí. Por último, los vv. 24-29 vuelven a tener la estructura de hepta y pentasílabos de los iniciales, pero pertenecen a un poema totalmente distinto según veremos (vid. pp. 263-264). Se trata, pues, de una mezcla inconexa de tres canciones cuya filiación se puede reconocer a vueltas de adulteraciones y superposiciones.

38. El núm. XXXI (*Y este día la nuestra novia*) en su versión original era otro poema-miscelánea. Al menos había en él dos ele-

---

[31] Estos versos pertenecen al romance *Por la calle de su dama*, y están publicados en mis *Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí*. RFo, LXIII, 1951, pp. 282 (vv. 6-7) y 283 (v. 26).

mentos constitutivos: uno formado por los vv. 1-6, 14-28 y 35-36, y otro por los vv. 8-13 y 29-31. Dentro del primero hay que separar el estribillo (vv. 14-15, 21-22 y 35-36); el resto del cantar tenía como base el octosílabo, puesto que frente a la anarquía de la primera estrofa, la versión de Alcázar aparece con cierto orden: un eneasílabo seguido de tres octosílabos. Los tres renglones —no versos— oscilan entre cinco y nueve sílabas, pero todo con un lamentable confusionismo. Los restantes fragmentos, independientes de los anteriores en cuanto a su sentido, están mejor conservados: lo único que encuentro son octosílabos, salvo un verso hepta y otro eneasílabo en cada fragmento, pero cuya irregularidad es fácilmente reducible [32]. Por eso he separado de este poema el XLIX A, que estaba incrustado en él del siguiente modo: tras el v. 6 de nuestro actual XXXI, venían los 1-8 del XLIX A; y tras el 18 del XXXI, se repetían los diez versos del XLIX A.

39. Por último, las canciones XLIV B y L acaso sean las únicas originariamente anisosilábicas. La primera de ellas parte de una pregunta fluctuante (cabello, frente, cejas, nariz, etc.), y a ella se tiene que condicionar la respuesta y la vuelta de cada estrofa: se trata, ante todo, de un movimiento de baile, más lento o más corto, según sea el verso que se está entonando. En cuanto a la canción núm. L, intenta reproducir ruidos y movimientos, y a ellos se sacrifica cualquier otra pretensión.

40. En resumen:

1) Creo que la ley de Mussafia se puede aplicar al poema XVI.

2) En ese mismo poema se da cierta fluctuación métrica de carácter popular, pero reducida a unos esquemas fijos.

3) De existir el anisosilabismo, se da en los poemas números XLIV B, y L; en cualquier otro caso se trata de formas caóticas.

---

[32] En efecto, *ahora* (XLIX A, v. 3) sustituye a un *agüera* dialectal, según prueba la versión de Alcazarquivir. En el v. 5 del XLIX A (y en su repetición en el 33 de la versión fundida) acaso sobre el *me* inicial, reflejado desde el verso anterior.

4) El empleo de metros responde al siguiente cuadro:

pentasílabos..... en cuatro poemas (XIII, XXII, LI y LII).
hexasílabos..... en nueve poemas (XV, XIX [33], XXIX, XXXV, XL, XLIII, XLVI [34], XLVII [35] y XLVIII).
heptasílabos..... en uno (VII [36]).
heptasílabos combinados con pentasílabos..... en dos poemas (XIV y XXVII) [37].
octosílabos..... en trece poemas (II, VIII, XVI [38], XVII, XX, XXIV, XXXI [39], XXXII, XLII [40], XLIV, XLIX, LV y LVI).
octosílabos combinados con otros versos cortos..... en cinco poemas (II, III, XXXIII, XXXVI y LIV).
endecasílabos..... en un poema (XLV).

El predominio es favorable a los versos de ocho sílabas (18 de los textos), pero tanto en este caso como en el de los poemas hexa, hepta o endecasilábicos, los sefardíes emplean los metros hispánicos propios de la lírica popular.

LAS ESTROFAS.

41. Los versos pentasílabos se ordenan en cuartetas asonantadas que pueden ser seguidillas, según digo en los §§ 42-47, romancillos (LI, LII), o simple repetición musical de las palabras (LIII, vv. 5-8 y 13-16).

---

[33] La regularidad es casi completa en los versos del poema; se cambia, sólo, en los estribillos.

[34] Únicamente en la primera estrofa.

[35] Vid. lo que digo en las notas al poema.

[36] El texto dista mucho de la perfección, pero, salvo media docena de versos que tienen seis u ocho sílabas, casi siempre debidas a levísimas incorrecciones, el resto del poema (otros 22 versos) es regular.

[37] Acaso quepa en este grupo nuestra maltratada canción V.

[38] Se trata de un poema con fluctuación silábica, pero el predominio corresponde a los versos de ocho sílabas.

[39] En octosílabos recitaron uno de los dos fragmentos de la canción; el otro está caóticamente conservado.

[40] Vid. nota 18 en este mismo capítulo y observaciones al poema.

Los hexasílabos dan lugar a romancillos (XV, XXIV). Los versos heptasílabos se combinan en romancillos (VII, LIII)[41] y en cuartetas asonantadas independientes[42] (XXIX C[43]) respondiendo a viejos esquemas peninsulares.

42. El mismo tradicionalismo presentan otras combinaciones que se agrupan formando las popularísimas seguidillas[44]. Ya las jarchas (siglos XI y XII) permiten documentar la forma estrófica que, a mediados del s. XV (infante don Pedro, Álvarez Gato, Cancionero de Herberay), ganó en incesante popularidad. Su estructura era muy variable[45]: podía identificarse con la copla de pie quebrado (cuando estaba formada por versos de 8 + 4 sílabas) o con la endecha (cuando los versos resultaban iguales 6 + 6)[46], pero lo más común fue la tendencia al ritmo 7 + 5[47].

Las seguidillas de los poemas núms. XIV, XXXVIII[48], XXXIX[49] pertenecen al paradigma típico (7 + 5) + (7 + 5):

---

[41] Son las llamadas "redondillas menores" por los tratadistas antiguos.

[42] Aunque las cuartetas han surgido por descomposición del romancillo de que procedían.

[43] El texto XXIX A no puede estudiarse, por la descomposición de sus estrofas; en el B, no hay exclusivamente cuartetas.

[44] Señala Rodríguez Marín, *La copla,* apud *Alma* (p. 33), que las seguidillas en la edad de oro acompañaban ciertas clases de baile, como *los Valientes, Santurde, el Caballero* y *Juan Redondo,* y menciona un texto de Correas sobre las seguidillas como "cantar alegre de bailes y danzas". Continúa teniendo valor sobre el tema el estudio que cito como Hanssen. Vid. también Dorothy C. Clarke, *The early 'seguidilla'.* "Hispanic Review", XII, 1944, págs. 211-222.

[45] Vid. Covarrubias, s. v.; Rengifo, *Arte poética española* (1759), p. 44; *Versificación,* p. 160.

[46] No creo que puedan ser seguidillas las del poema XXIX A, pues las versiones recogidas parecen ir de acuerdo con la de Benolíel (XIV, p. 373): se trata de un romancillo hexasilábico, no de coplas independientes que pudieran tener que ver con las seguidillas. Sin embargo, debe serlo la primera estrofa del texto XLVI, pues, aparte presentarse aislada, se atestigua con otra seguidilla bastante normal (7 + 5) + (6 + 5).

[47] Navarro, pp. 275-276; *Versificación,* p. 82, y especialmente pp. 85 y 164-167.

[48] Vv. 7-10, porque los versos anteriores están contaminados por un texto romancesco (vid. nota al poema).

[49] Me fijo en la segunda estrofa; la primera es estudiada en la página 57.

No me puso mi madre
cosa ninguna:
la cara d'esta novia
como la luna.

Muy parecido a éste es el esquema (7 + 5) + (6 + 5) que se encuentra en la segunda seguidilla de mi texto XLVI: es el mismo que usó Sebastián de Horozco [50], que se encuentra en la *Tragedia Policiana* [51], que copió Gonzalo Correas [52] o que se puede leer en algunas seguidillas antiguas [53].

La combinación (7 + 6) + (7 + 5)

Pase la novia andando
y el galán tras eya,
todo lo que la disen
si era donseya.
(XI A, 1-4)

está documentada en el *Vocabulario* de Correas:

Hasta aquí me ha placido
vuestra compañía:
agora ni me place
ni la querría [54].

Nuestro canto XI A (segunda estrofa) documenta una seguidilla del tipo (7 + 6) + (7 + 6):

No la vendo por onsa
ni por cuarterón,
se la vendo a mi amado
de mi corassón
(XI A, vv. 7-10),

---

[50] Apud Cejador, I, p. 231, núm. 842.
[51] Ib., p. 238, núm. 875.
[52] Ib., p. 233, núm. 853; ib., p. 243, núm. 900.
[53] Ib., p. 231, núm. 844; ib., p. 234, núm. 858; ib., p. 236, núm. 867.
[54] Ib., p. 235, núm. 861. Creo que la lectura hace que pertenezca a este tipo el lindísimo poemita que trae Covarrubias en su *Tesoro* (s. v. *atento*):

Orillicas del río
mis amores he,
y debajo de los álamos
me atendé.

(Cfr. nota 4 de la p. 98.)

que aparece también atestiguada en el poema XXXIV (vv. 1-4). Tales eran las seguidillas que cantaba el soldado caminante del *Quijote* (II, 4);

A la guerra me lleva
mi necesidad:
si tuviera dineros,
no fuera en verdad [55].

43. Constan en Correas las seguidillas del tipo (7 + 6) + (6 + 6), que aparecen en mi texto XXXIX (vv. 1-4). En ambos casos, son agudos los versos que llevan la rima. Dice el texto sefardí:

Casárame mi padre
con un mercader,
que entra por la puerta
y huele a laurel.

en tanto en el *Arte* y en el *Vocabulario* se lee:

A coger amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí! [56].

Tienen estructura de seguidilla (canto alternante, rimas independientes en las estrofas correlativas) las cuartetas hexasilábicas (6 + 6) + (6 + 6) del poema XLVIII, lo mismo que la primera estrofa del XLVI. Hanssen (p. 159) señaló las dificultades de distinguir en este caso si se trata de una seguidilla o una

---

[55] Cejador, I, p. 227, núm. 822, y Alonso-Blecua, p. 186, núm. 419. La misma combinación en un cantarcillo de Lope en su *Pedro Carbonero*:

Riberitas hermosas
de Darro y Genil,
esforzad vuestros aires,
que me abraso aquí.
(Cejador, I, p. 243, núm. 897)

[56] Referencia en Cejador, I, p. 226, núm. 820.

endecha, aunque en favor de la primera hipótesis hablan las seguidillas antiguas publicadas por Foulché-Delbosc (RHi, VIII, 1901, pp. 309-331).

Correas llamaba "viejas" a las seguidillas del tipo (6 + 5) + (6 + 5), que aparecen en mis textos X (vv. 1-4), XXIII y XXVII (vv. 1-4, 9-12) [57]:

Aires de los zielos,
vení i llevadme,
que los de la tierra
son malos aires.

o este otro:

Estoi á la sonbra
i estoi sudando;
que harán mis amores,
que andan segando? [58].

El poema XIX (vv. 5-8), una variante de nuestro cantar XI (B, vv. 3-6), y acaso la segunda estrofa del XLVII [59], permiten atestiguar otro tipo antiguo de seguidillas, las de (6 + 6) + (7 + + 6) [60].

---

[57] En el teatro de la edad de oro se documenta un esquema próximo al sefardí: (6 + 5) + (7 + 5) (López, *Tirso*, p. 51). Cfr. Hanssen, pp. 152-153 y 156, donde lo considera como variante de la endecha. En la canción XXVII la transmisión oral ha perdido las variaciones de la segunda estrofa y repite, simplemente, la primera. El esquema (6 + 5) en los dos miembros se documenta en los versos 8-11 del cantar XXVII.

[58] Estas y otras figuran en las pp. 448 y 449 del *Arte*. Vid. también Navarro, pp. 222-223. Hanssen (pp. 195-196) estudia una seguidilla de Danon, cuyo esquema es (6+5)+(6+5): notoriamente, tal seguidilla es un cantar de boda. Por lo demás no merece el aplauso del investigador alemán: la considera arcaica e inculta.

[59] Vid. mi nota al poema.

[60] El tipo abundó; lo usaron Tirso de Molina y Lope de Vega (López, *Tirso*, pp. 52-53):

Son tus ojos, niña,
más bellos que el sol;
cada vez que los miro
me matan de amor.
(Hanssen, p. 144)

La seguidilla en Lope de Vega fue analizada por Hanssen, pp. 178-181, que —sin embargo— no estudia a Tirso entre los seguidores del Fénix.

Mi texto XLIII, en sus estrofas primera y tercera, documenta un tipo poco frecuente de seguidilla. Responde al esquema (6 + 6) + (7 + 5), como el siguiente cantar recogido por Correas:

Pónteme de cara,
que te vea yo
y siquiera me hables,
siquiera no [61].

En cuanto a la segunda estrofa, acaso pudiera corregirse en una cuarteta o seguidilla hexasilábica, con sólo leer **a orillas del mar*. Tal como tenemos el texto actual no parece un tipo de seguidilla conocido por los viejos tratadistas.

44. Al final del poema X y en el XXVII aparecen otras seguidillas, sean o no de estribillo, cuya forma es (5 + 5) + (7 + 5):

—¿Cómo la viera
su señor padre?
—Cantando y añadiendo
en el ašuare.
(X, vv. 5-8, e igual en los 9-12)

que yo no puedo
ir a piedé,
que yueve menudito
y me mojaré.
(XXVII A, vv. 5-8, 13-16)

45. Como seguidilla da Cejador [62] la combinación de (5 + 5) + (5 + 5) procedente del *Vocabulario* de Correas:

Que bien, que mal,
casarnos han;
que mal, que bien,
no sé con quién.

---

[61] Cejador, I, p. 238, núm. 878. La aspiración de la *h* debía contar, tal y como cuenta en esta seguidilla del mismo compilador: "Ai, virxe Maria, / deisme la mano, / que me voi á lo hondo, / voime ahogando" (*Arte*, p. 448).

[62] I, p. 240, núm. 887.

La misma estructura se documenta en nuestros cantares números XIII y LII. Si se prescinde del estribillo en el primero de estos textos, la forma de seguidilla no repugna a ninguna de las composiciones, que son dos estrofas paralelísticas, según es frecuente en nuestros cantos (vid. §§ 65, 67).

46. En relación con el último de estos esquemas deben aparecer las estructuras (7 + 5) + (5 + 5) y (6 + 5) + (5 + 5) de los poemas XXXIV (estrofas 2 y 3) y XXII A (todas las estrofas a partir del v. 7). El segundo aparece en una antigua seguidilla:

Si me preguntaren
cúya soy, cúya:
de un estudiante
de Extremadura [63].

Hay también, seguidillas cuyos versos largos son de ocho sílabas y los cortos varían de cuatro a seis (XIX, vv. 11-14, XXXIII B, D, y XXXVI A). Es un tipo conocido en lo antiguo [64]; de Correas procede este ejemplo:

Andá noramala agudo,
marido mio;
andá noramala agudo,
que andais dormido [65].

47. El canto V A, C, ofrece textos bastante hetereogéneos; sin embargo, y aun no contando con la versión más correcta publicada por Benolíel [66], puede determinarse que el metro en que se escribió el poema fueron seguidillas inversas [67], tal como aparecen en la jarcha XIV o en *La lozana andaluza,*

---

[63] Cejador, I, p. 243, núm. 902.

[64] Vid. *Versificación,* p. 82.

[65] *Arte,* p. 450. La de mi texto XIX coincide métricamente con la 886 de Cejador y, acaso, con la 881 (I, pp. 240 y 239, respectivamente).

[66] XIV, p. 371.

[67] Sobre ellas, vid. Navarro, p. 30. No sirve para nuestro objeto la seguidilla que empieza "Pues que nos ponen / en tan mala fama" (*Arte,* p. 449), pues ha sido mal leída por el editor (vid. J. M. Lope Blanch, NRFH, XII, 1958, p. 407).

aunque los versos segundo y cuarto no siempre sean heptasílabos, sino que los hay también —y con más frecuencia— octosílabos:

Dale si le das,
mozuela de Carasa,
dale que le das,
que me llaman en casa... [68],

o en otros textos del siglo XVI:

¡Ay, que no oso
mirar ni hacer del ojo!
¡Ay, que no puedo
deciros lo que quiero! [69].

El esquema de la primera estrofa de mi texto XLVII es (5 + 7) + (5 + 6) [70], que puede ser el de una seguidilla de este tipo.

El poema XII es, también, de estructura de seguidilla, pero su constitución no es segura de determinar. El tercer verso tiene un sintagma de carácter arcaico (por eso no me parece lícito proponer la corrección) que da el extraño paradigma siguiente: (7 + 5) + (8 + 6). Este tipo métrico no lo encuentro en los textos que manejo; sin embargo, en Cejador hay algunos muy próximos: (8 + 5) + (8 + 6), (7 + 5) + (7 + 6) [71].

48. Los octosílabos se ordenan en series monórrimas (XXVIII, XLIX, vv. 7-10) o grupos de tres versos, sin que en tales casos podamos decidirnos de modo cierto por la naturaleza zejelesca de la estrofa (II) [72], aunque, en su estado actual, lo parece; son frecuentes también los romances octosilábicos

---

[68] Cit. en *Versificación*, p. 165.

[69] Ib., p. 172.

[70] Vid. la observación que pongo en el poemilla.

[71] I, p. 229, núm. 831, y 241-242, núm. 894, respectivamente. En López, *Tirso* (p. 53), se acredita el esquema (8+5)+(8+5).

[72] Sólo se conserva una estrofa de esta canción, pero su esquema es *aaab*. Acaso originariamente fuera un zéjel el poemita número XVI. Vid., también, los vv. 3-5, 12-14 y 20-22 del cantar XXXII, que están en series octosilábicas de tres versos monorrimos.

(XVII, XX [73], XXIV B, XXVIII, XXXI [74], XLIV, XLIX en su primera parte, LV, LVI y LVII) y los pareados, sea sueltos (XXV, XLI [75]), o enlazados con otros metros (XXXIII), o como estribillo (III, XXXII) o en poemas paralelísticos en los que el pie quebrado [76] forma parte de un refrán repetido tras cada dístico (LIV).

49. Endecasílabos de gaita gallega se combinan con octosílabos (XLV). También ahora los versos se agrupan en dísticos y uno tercero (el octosílabo) acaba en el mismo vocativo del primero. La estrofa tiene carácter paralelístico y encadenado.

50. Pareados yámbicos o de ritmo ascendente se encuentran en los poemas XVIII (7 + 9) [77] y XXI (5 + 9) [78], mientras que trocaicos o de ritmo descendente son los del cantar XIX (vv. 9-10) [79].

51. La combinación de versos de distinta medida se da en estrofas de otro tipo. Así hay tercetillos de hexa y heptasílabos (6a / 7b / 7b) en el número XXII, de octo y eneasílabo (8a / 8b / 9b), con un tipo de rima harto repetida en la tradición, en nuestro VIII A, en tanto en el XVI B los octo y eneasílabos son monorrimos (vv. 11-13). Hay también tercetillos de enea y

---

[73] Mi versión está bastante deteriorada; Benolíel (XIV, p. 372, núm. 17) lo publicó en forma de cuartetos asonantados.

[74] El poema está mal conservado, y aunque —en razón de la deturpación de que hablo— el texto sea un tanto irregular, se puede rastrear el carácter originario del romance en las rimas en *-ío* que se atestiguan por todo el poema.

[75] La repetición del verso 4-5 puede ser debida al canto; desde luego, para nada afecta a la regularidad de los tres pareados.

[76] Queden aparte las combinaciones de seguidillas octosilábicas, rectas e inversas, que he citado más arriba, § 47.

[77] Cejador, I, pp. 148-149, núms. 440-444.

[78] Ib., p. 142, núms. 401-402.

[79] Ib., pp. 109-110, núms. 185-187. El pareado que cito debe ser el germen de los cuatro primeros versos del poema en los que 1 y 3 es el mismo y 2 es un vocativo frecuente en las canciones de boda (vid. los números XII, 1; XIV A, 1; XXXI, 1; XXXIII B, 7, etc., de esta colección). Los cuatro últimos versos de la canción podrían obedecer a una formación semejante; sin embargo, la rima en palabras distintas me hace pensar en las seguidillas (vid. arriba, § 42).

heptasílabos con rima alterna (9a / 9b / 7a) en XVI B (vv. 1-3) y zéjeles en los que predominan los enea y octosílabos en XVI B (7-10, 11-14). Otros tercetillos nacen al repetirse algún verso de un pareado (XXXVII, vv. 5-7, y en la variante del mismo estribillo en el poema XL, vv. 5-7, 12-14, etc.).

52. Las cuartetas formadas por los versos que oscilan entre seis y ocho sílabas [80] responden a los siguientes esquemas: 6a / 7b / 7c / 6b (XXVI), 6a / 7b / 6c' / 7b (XXX) [81], 6a / 7a / 6b / 7a (XXXVII, vv. 1-4), 7a / 8b' / 8c / 7b' (LIII, vv. 1-4), 7a / 8b' / 7c / 7b' (LIII, vv. 9-12).

53. Otros textos (IV, VI, IX, XXIV, XXXI y XLII) escapan total o parcialmente a un intento de ordenación, a lo menos con cierta posibilidad de acertar.

54. En conclusión: las combinaciones estróficas de los cantares de boda judeo-españoles ofrecen, como lo hicieron en el uso de los metros, una marcada caracterización hispánica. Al fondo tradicional pertenecen todas las combinaciones empleadas: los pareados, los tercetillos de variadas rimas y combinaciones métricas, el zéjel, las cuartetas asonantadas, el romance o las seguidillas. Todas ellas denuncian su filiación y algunas como el zéjel, las tercetillas o las seguidillas de tipos muy arcaicos acreditan suficientemente la antigüedad de estos cantos.

---

[80] Vid. Cejador, I, pp. 248 y sigs. donde se encontrarán algunos ejemplos.

[81] La primera estrofa es 6a / 8b / 6c' / 7b. En la segunda no hay rima.

Capítulo VI

EL PARALELISMO

Naturaleza del paralelismo judeo-español.

55. Eugenio Asensio ha estudiado con agudeza y erudición las formas del paralelismo castellano [1] y, dentro de él, ha señalado las características del sefardí [2]. Los esquemas que traza pueden ser aprovechados en el estudio de mi colección; sin embargo, hay que ampliar los cuadros establecidos por el investigador y —en ocasiones— reducirlos [3].

1) El paralelismo literal o de palabra es de carácter verbal y afecta sólo a las palabras. Este paralelismo se puede formular de tres maneras:

a) Reiterando el verso y movimiento rítmico, variando sólo la palabra rimante (Asensio, pp. 85-86). Dentro de él distingo las peculiaridades que llamo: homogéneo [I], correlativo [II], amplificativo [III], sinonímico [IV], mantenido [V] y semántico [VI]. *b*) Redoblando el concepto mediante la expresión

---

[1] *Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad.* RFE, XXXVII, 1953, pp. 129-167. Se recogió más tarde en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media.* Madrid, 1957. Citaré, simplemente, Asensio, lo mismo que al hacer referencia a otros trabajos del mismo libro. Mis números indican página del volumen y no del artículo de la revista. Cfr., además, D. M. Atkinson, *Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric.* "Modern Lang. Review", L, 1955, pp. 281-287.

[2] Asensio, pp. 217-218.

[3] Sigo sus pp. 78-81.

negativa del concepto opuesto (Asensio, p. 86). *c*) Repitiendo el verso con sintaxis, hipérbaton y ritmo distinto (Asensio, p. 86).

2) El paralelismo estructural es el menos claro, afecta a la estructura sintáctica y rítmica (Asensio, p. 79).

3) El paralelismo de pensamiento, que afecta a la significación o concepto (por eso se le llama mental o semántico). Dentro de sus peculiaridades, distinguiré tres tipos: *a*) homogéneo, *b*) representacional, *c*) de oposición.

55 a. Dentro del paralelismo literal del primer grupo caracterizo al homogéneo (1 *a*, I) porque la última palabra del verso se cambia por otra semejante o que se considera como tal dentro de la tradición retórica o de la situación descrita:

¿Quién lo irá a buscar?
. . . . .
¿Quién lo irá a llamar?
(III A, vv. 3 y 5, 8 y 10)

la mejorsita de eya para mi amiga;
. . . . .
la mejorsita de eya para mi amada
(IX, vv. 4 y 6)

ande se bañe esta novia
cuando se vaya a casar
. . . . .
donde s'embaña el novio
cuando se vaya a dormir
(XX, vv. 3-4 y 9-10).

Y así en las canciones XVI B (vv. 2 y 5), XXIV (vv. 1 y 10).

56. En los casos precedentes, el paralelismo no ha significado el cambio de rimas (III) o se ha cumplido en poemas que no podemos apreciar si se ha producido trueque o no (IX, XX) porque los textos se presentan bajo formas peculiares. Sin embargo, es mucho más frecuente que se modifique la rima de una estrofa a otra y, entonces, el cambio de rima determina la

aparición de palabras, que no siempre coinciden semánticamente en las dos series. Por ejemplo:

—¿Cómo la viera
su señor padre?
—Cantando y añadiendo
en el ašuare.
—¿Cómo la vieran
los sus hermanos?
—Andando y añadiendo
en los ducados
(X A, vv. 5-12).

Dentro de esta misma estructura aparecen los textos XIV A (vv. 5-12), XVI B (vv. 2 y 5, 8-9 y 12-13), XXII (vv. 7-11 y 12-15), XXVII, XXXIV, XXXVI A, XXXVIII (vv. 5-6 y 9-10), XXXIX (vv. 1-2 y 5-6) y, probablemente, XLI (vv. 1-4) y LIV.

57. Los textos XLIV B y XLV tienen paralelismo literal, pero no condicionan la rima, por la especial estructura del poema (XLIV B) o porque los elementos cambiantes se incluyen en el interior del verso (XLV).

El paralelismo literal correlativo (1 *a*, II) coincide con el anterior en cuanto a todas sus formas, pero en vez de sustituir una palabra por otra semejante (*buscar—llamar, amiga—amada*) se produce el trueque con elementos que suelen ir en correlación, aunque puedan ser antónimos (*año—mes, noche—mañana, día—noche*):

Entre el mes y salga el año,
entre el año y salga el mes
(VIII A, vv. 1-2)

dejá el amor para la noche
. . . . .
dejá el amor para mañana.
(XVIII A, vv. 4 y 2; B, vv. 2 y 4)

Y el desposado
por el buen día
. . . . .

Y el desposado
por la buena noche
(LII, vv. 1-2 y 5-6).

El paralelismo literal amplificativo (1 *a*, III) consiste en repetir el verso, añadiéndole al final alguna palabra que lo alarga o usando alguna forma verbal de más sílabas. Este procedimiento se puede dar sin otra complicación:

¿Quién lo irá a buscar?
¿Quién lo irá a buscar al novio?
. . . . .
¿Quién lo irá a llamar?
¿Quién lo irá a llamar al novio?
(III A, vv. 3-4, 8-9),

o bien se respeta el número de sílabas y entonces el alargamiento se hace a costa de un vocativo precedente:

—¿Por qué no viene, padre,
por qué no viene un día...?
. . . . .
¿Por qué no me casas, padre,
por qué no me casarías?
. . . . .
—¡Si es el que quiero, padre,
si es el que yo quería!
Tráigalo por aquí, padre,
tráigalo por aquí un día
(LVII, vv. 1-2, 5-6, 9-12).

Ya Asensio habló del paralelismo literal sinonímico (1 *a*, IV) y adujo el testimonio de nuestra canción XV A. Es un recurso usado por poesías muy alejadas de la nuestra (la finesa, por ejemplo [4]) y mediante el cual se sustituye un número por el más próximo de la serie natural:

---

[4] Asensio, p. 89. Al mismo tipo pertenecen otros paralelismos enunciativos (tal como el de los meses del año) en los cuales la correlación no

él me dio un abrasso,
yo le di sinco;
. . . . .
ę me dio un abraso,
yo le di cuatro
(XV A, vv. 5-6 y 11-12).

Esta forma de paralelismo viene a ser un aspecto del que he llamado correlativo (1 *a*, II).

Por último, designo como paralelismo literal mantenido (1 *a*, V) a cierta forma consistente en la reiteración, a lo largo de una estrofa de alguna complejidad, de todas las rimas de la estrofa precedente. Así, en el texto VI A, todos los elementos de la primera estructura (*dormir, desir, Sil, depedir, dormir*) son sustituidos en la segunda (*acordar, contar, mar, demandar, folgar*); del mismo modo, en la canción VII A, la correlación literal se hace en todas las palabras situadas en la rima, y a lo largo de diez versos: *lusido / losano, vino / claro, marido / velado, vino / claro, conmigo / mi lado* [5]. Más testimonios: XIII A (*madre, camisa, fría / suegra, delgada, clara*), XV A (*río, amigo, sinco / claro, amado, cuatro*), etc.

58. El texto V en sus versiones A (vv. 5-8) y C (vv. 9 y 12) presenta un tipo de paralelismo literal en el cual el recurso

---

se respeta. Recuerdo una *fulía* paralelística recogida en Caucagua (Miranda, Venezuela):

Todas las flores marcharon,
una mañana de enero
en busca del tulipán
y la flor de "por ti me muero".
Todas las flores marcharon,
una mañana de abril
en busca del tulipán
que no estaba en el pensil.

(*The Columbia World Library of Folk and Primitive Music*, collected and edited by A. Lomax. Vol. IX (KL-212). *Venezuela*, edit. Juan Liscano).

[5] En la versión B del poema no hay otro cambio que el del primer miembro: *garrido / lozano*.

estilístico no afecta al significante del verso, sino al significado: hay una oposición de contenido expresada con procedimiento paralelístico:

que muestra novia
mucho lo veló al candil
y muestro novio
senó y s'echó a dormir
(V A, vv. 5-8).

Del mismo modo, en el poema XXXIII C y D, se obtienen resultados de correlación conceptual al cotejar los elementos léxicos. Así, a la entrega del anillo por parte del novio (signo del desposorio), corresponde la fecundidad de la esposa (consumación del matrimonio):

De veintisinco escalones
de plata fina,
por donde suba esta novia
y al año parida.
. . . . .
De veintisinco escalones
de oro fino,
por donde suba este novio
para dar el anío
(XXXIII D, vv. 1-4 y 16-19).

Bien entendido que este paralelismo semántico es distinto del que estudio como paralelismo literal sinonímico (1 *a*, IV). El primero se basa en el significado de las palabras, mientras que el segundo no.

59. En el grupo 1 *b* (intensificación del concepto mediante la expresión afirmativa o negativa del concepto opuesto) se puede ver un procedimiento directo de aplicar el paralelismo (afirmación ∽ negación sin más connotaciones):

—*No la vendo* por onsa
ni por cuarterón,
se la vendo a mi amado
de mi corassón
(XI A, vv. 7-10).

Que si las joyas tú *me trajites,*
y a la cama tú te suberás;
si las joyas *no me has traído,*
y afuera, afuera, con el vesino
(XVIII B, vv. 5-8).

60. Por último, a veces este paralelismo literal repite el verso, pero modificándole la sintaxis y el ritmo (1 *c*) tal y como aparece, más o menos tímidamente, en algún testimonio nuestro:

parida de un hijo
. . . . .
al año parida
(XXXIII A, vv. 4 y 8)

Aunque le di la mano
la mano le di.
(XXXIV, vv. 1-2)

Buena comida,
buena compaña,
comida buena,
compaña buena
(LIII, vv. 5-8 y 13-16).

61. El paralelismo estructural es bastante escaso. En el poema XLI, los versos 5-7

En ellas mora un hombre rico,
nunca le falta el pan y el vino
y a la novia su marido

dan una muestra de este tipo; lo mismo que los vv. 5-8 del texto XLVI:

Y el que tiene buen cuerpo
que salga al baile,
y el que no lo tiene,
que mire y caye.

62. En el paralelismo mental matizo entre el que es homogéneo y el que es de oposición. El primero establece

dependencia ideológica entre hechos distintos, pero condicionados por sus mutuas características:

Anoche, mi madre,
sení y m'eché a velar,
'l ašuar d'esta novia
toda se veló al lunar.
(V C, vv. 9-12)

Así se arrimó
hacia la cama
a ver las almohadas
si eran de lana,
a ver la nuestra novia
si era galana
(XXXVII, vv. 8-13).

Un poema que íntegramente pertenece a este tipo es el número L de la colección. Su carácter paralelístico viene dado tanto por el texto del cantar, cuanto por la danza con que se acompaña. Todas las acciones expresadas por los verbos se encuentran dentro de un mismo campo semántico; 'ahechar' (v. 3), 'moler' (v. 5), 'cerner' (v. 9), y lo que importa en ese pequeño conato de representación es la idea que preside el baile y el canto, mucho más —claro está— que la estructura del poema, totalmente supeditada a los valores coreográficos.

63. El paralelismo de oposición (3 *c*, en el cuadro de la p. 73) juega con los significados contrapuestos que se enuncian, pero, y a la vez, hace ver cómo el contenido semántico de los términos, intencionadamente, se aúna:

Disen que lo verde
no vale nada;
y este nuestro novio
lo trae por gala
(XXIII).

64. En el cuadro adjunto resumimos lo dicho sobre el paralelismo hasta este momento:

1) Paralelismo literal
- *a*) Reiterativo
  - Homogéneo [I]
    - Arrímico: IX, XX.
    - Monorrímico: III.
    - Plurirrímico: XIV A, XVI B, XXII, XXVII, XXXIV, XXXVI, A, XXXVIII, XXXIX, XLI, LIV.
  - Correlativo [II]: VIII, X A, LII.
  - Amplificativo [III]
    - Simple: III A.
    - De sustitución: LVII.
  - Sinonímico [IV]: XV A.
  - Mantenido [V]: VI A, VII A, XIII A, XV A.
  - Semántico [VI]: V A y C, XXXIII C y D.
- *b*) Opositivo: XI A, XVIII B.
- *c*) Modificativo: XXXIII A, XXXIV, LIII.

2) Paralelismo estructural... XLI, XLVI.

3) Paralelismo mental ... ...
- *a*) Homogéneo: V C, XXXVII.
- *b*) Representacional: L.
- *c*) Opositivo: XXIII.

CÓMO SE PERPETÚA EL PARALELISMO JUDEO-ESPAÑOL. POSIBILIDADES DE RECONSTRUCCIÓN.

65. Con frecuencia, los textos recogidos de la tradición oral se presentan con graves adulteraciones. Unas veces se pueden descubrir, otras no. Textos enlazados, entremezclados, fragmentarios, rehechos, etcétera. Algo de todo ello se encuentra a lo largo de estas páginas. El paralelismo no se puede sustraer a las condiciones de la poesía tradicional; por eso creo de algún interés considerar el estado de este procedimiento retórico. Para ello estableceré cierto orden:

- Paralelismo
  - Perfecto
    - En seguidillas: X A, XIV, XXII, XXXIII A y C, XXXIV, XXXVI A, XXXIX, XLVIII, LII.
    - En romancillos: VI A, VII A y B, XIII A, XV.
    - En combinaciones octosilábicas: VIII, XVI B, XLI, LIV.
    - Polimétrico: IX, XVIII A y B, XXX, LIII.
  - Adulterado
    - Originario
      - En seguidillas: XXVII A, XXX, XXXVII, XXXVIII.
      - En octosílabos: XX, XXIV XLII.
      - Polimétrico: VI B.
    - Adaptado: V, XLIII.

Encabalgamiento... III B, XVII A, B y C, XXIV B, XLIII.

- Paralelismo y encabalgamiento
  - Originario... XI A y B, XXXIV, XLV, XLVIII, LV.
  - Adaptado... VIII, XX.

66. Antes de pasar adelante quiero hacer unas breves advertencias sobre la nomenclatura que uso en la tabla precedente:

llamo paralelismo perfecto al que se encuentra en poemas cuya estructura se presenta con antigua pureza;

llamo paralelismo adulterado al que, existiendo en la versión primitiva del texto, ahora se nos presenta estropeado por interpolaciones o empobrecimiento;

llamo paralelismo adaptado al que no aparece en las mejores versiones del poema, pero que en mis textos se da por una clara tendencia hacia las estructuras repetitivas.

67. Según se desprende del cuadro anterior, el paralelismo se da, sobre todo, en las seguidillas Ocurre entre los judíos lo mismo que se ha documentado para el siglo XVI peninsular: "De los metros líricos en boga es la seguidilla la que con más

brío y constancia maneja la vieja estructura repetitiva" [6]. Fácil parangón podría establecerse entre mis poemas y las seguidillas paralelísticas que cita Asensio:

Pues que en esta tierra
no tengo nadie,
ayres de la mía,
vení a llevarme.
Pues que en esta tierra
no tengo amor,
ayres de la mía
lleváme al albor [7].

68. El paralelismo no es siempre tan fácil de ver como en los poemas de mi primer grupo. Otras veces debe rastrearse en indicios. Así por ejemplo, la canción XXVII (*Dezilde a mi amor*) en apariencia no hace otra cosa que repetir una misma estrofa; sin embargo, la versión recogida por Benolíel (XIV p. 372) nos vuelve a una forma pura de paralelismo [8]:

Dizilde al amor — si me bien ama
Que me traiga el coche — ande yo vaya.
. . . . .
Dizilde al amor — si me bien quiere
Que traiga la su mula — y que me leve, etc.

Da la impresión de ser originario el paralelismo del poema número XX

ande se bañe esta novia — cuando se vaya a casar
. . . . .
donde s'embaña el novio — cuando se vaya a dormir

aunque el texto se encuentra en un estado lamentable y la versión recogida por Benolíel (XIV, p. 372) tampoco resuelve las cosas de modo definitivo, pues —aunque mejor que la mia—

[6] Asensio, p. 216.
[7] En el mismo sitio de la nota anterior y p. 217.
[8] En el texto de que dispongo de Alcazarquivir aparece en estado caótico y no ayuda a mi objeto actual.

carece de paralelismo y no debe estar completa. En todo caso hay que reconocer la tendencia de estos cantos hacia la estructura repetitiva, sea cual sea el estado primitivo de su forma.

El poema XXIV es también paralelístico; lo que se ve en nuestro texto (vv. 1-3 y 10-13) de forma un tanto anárquica, pero ciertamente segura, se aclara con la versión de Benolíel (XIV, p. 373) y con la que Martínez Ruiz recogió en Alcázar.

69. Frente a todos estos cantos, no es originario el paralelismo del canto V C (*Šuar nueva,* etc.)

Anoche, mi madre, sení y me echí a dormir,
'l ašuar d'esta novia toda se veló al candil.
Anoche, mi madre, sení y m'eché a velar,
'l ašuar d'esta novia toda se veló al lunar,

puesto que Benolíel, que publicó la mejor de las versiones conocidas, dio un texto carente de repeticiones, pero en el que hay buena parte de los elementos que yo recogí agrupados en Larache [9]:

Que nuestra nobia
Cenó y se echó a durmir
Y la su madre
Muncho lo *veló al candil.*
Con amor, madre,
Con amor me iré a durmir.
Anoche, madre.....

Sin embargo debo insistir en lo que hace un momento decía: la tendencia al paralelismo es fundamental en estos cantos, y a ella vuelven en su andadura de boca en boca y a despecho de la ruina lógica que la trasmisión oral haya podido producir.

70. Mucho menos frecuente es la unión de paralelismo y encadenamiento, propia de las *cantigas de amigo.* La recojo

[9] Cito por BRAE, XIV, p. 371. Subrayo las frases coincidentees con mi texto.

tan sólo en cinco poemas y no siempre de una manera muy clara. Merece especial demora mi texto número XLV: se trata de una composición muy poco vulgar. El enamorado va enumerando las gracias de la esposa: su pelo, su frente, sus ojos, su boca, su pecho, y cada uno de estos motivos se encadena con el verso siguiente. La estructura del poema es muy simple: carece de rimas, puesto que hace de tales el nombre propio *Rahel,* repetido al final de los versos primero y tercero de cada terceto. Además, el paralelismo viene dado por una sistemática repetición de los versos de cada estrofa: así, todos los que tienen el núm. 1 son iguales en todas las estrofas, como son iguales entre sí todos los que tienen el núm. 2, o todos los que van en tercer lugar. Lo único que varía es el objeto a contemplar, nexo en definitiva que viene a establecer el encadenamiento, según queda dicho, y único rompiente de un monótono paralelismo.

No creo que sea funcional el encadenamiento producido por *baño* (y formas relacionadas) en el texto XX; a mi modo de ver, se trataría, más bien, de cierto paralelismo mental, propio de los romances [10].

CÓMO SE ORDENA AL PARALELISMO.

71. La forma de estructurar este paralelismo tiene diversas posibilidades. La más simple, y al mismo tiempo la más rigurosa desde el punto de vista de la repetición, es la que hemos señalado anteriormente en el poema XLV. Bien es verdad que el paralelismo judeo-español es siempre bastante elemental: se reduce a las triviales repeticiones de los mismos versos, con simples cambios de rimas. Consideraré los casos siguientes:

72. Paralelismo de dos versos en estrofas pareadas. El cambio apenas si afecta al contenido ideológico del cantar, puesto que las sustituciones son entre pala-

[10] Estos versos proceden del romance del *Conde Claros,* vid. p. 144.

bras semánticamente muy próximas (al menos en la limitación impuesta por los cantos).

La forma más simple de este paralelismo se da cuando el poema consta de dos estrofas, cada una de cuatro versos [11]. Como quiera que las canciones judeo-españolas tienen marcada preferencia por la rima alterna y asonante, la solución a los problemas que plantea este tipo de paralelismo es de extraordinaria simplicidad: basta con sustituir las palabras que condicionan la rima. Así los esquemas documentados son:

espiga — amiga	mi alma — morada	conmigo — marido
↓ ↓	↓ ↓	↓ ↓
rama — amada	mi vida — guarida	mi lado — regalo
(IX)	(XVI B)	(XXIV).

Dentro del esquema de estrofas emparejadas, se pueden atestiguar otros más complicados: basta con que las sustituciones se prolonguen en más de dos rimas (testimonio de los romances). Entonces recogemos series como las que siguen:

dormir —	decir —	Sil —	depedir —	dormir
↓	↓	↓	↓	↓
acordar —	contar —	mar —	demandar —	folgar
				(VI A)

lucido (garrido) —	vino —	marido —	vino —	conmigo
↓	↓	↓	↓	↓
lozano —	claro —	velado —	claro —	lado
				(VII A y B)

madre —	camisa —	agua fría
↓	↓	↓
suegra —	delgada —	agua clara
		(XIII A)

río —	amigo —	cinco
↓	↓	↓
claro —	amado —	cuatro
		(XV).

[11] Es el mismo procedimiento gallego-portugués, aunque aquí las estrofas estén formadas por pareados (vid. Romeu, *Cosante*, p. 18).

73. Paralelismo de dos versos en seguidillas. Es una forma idéntica a la que hemos considerado en el párrafo anterior. Si hago con ella un apartado es para facilitar el cotejo de la métrica y el artificio paralelístico. No hago hincapié en las apreciaciones que he formulado líneas más arriba; basta insistir en un sólo hecho: la falta de rima en los versos impares no exige más readaptaciones que las de los versos pares; por eso no extraña que éste sea un último refugio del paralelismo. De mi colección extraigo los siguientes esquemas de sustitución:

marido	—	anillo	quiere	—	lleve
↓		↓	↓		↓
regalo	—	abrazo	ama	—	cabalga
↓					(XXVII A)
velado [12]					
(XXII)					
caballero	—	dedo	hermana	—	empreñada
↓		↓	↓		↓
hijodalgo	—	mano	prima	—	parida
		(XXXIV)			(XXXVIII).

En algunos casos, el paralelismo de este tipo se cumple en voces que pertenecen a un mismo dominio semántico, aunque no sean sinónimas o se usen como tales. Así en las seguidillas de la canción X (*padre*: *hermanos* = *ašuare*: *ducados*) o en las de la XXXVI A (*padre*: *hermanos* = **linaje* [13]: *estrado*) [14].

Tampoco es necesario que el paralelismo sea literal; por ello caben en este lugar los textos V, XXXIII A y XXXVI B, lo mismo que el poema XXVII, en su forma originaria (vid. p. 75), también debería incluirse aquí.

---

[12] Se ha perdido el otro miembro de la correlación.

[13] Esta forma es reconstruida, según digo en la p. 285.

[14] Semejante a éste es el paralelismo del poema XVIII, aunque no esté en seguidillas: *nada* : *mañana* = *dote* : *noche*.

74. Paralelismo en dísticos octosilábicos. En el poema LIV, no cambia otra cosa que la rima: variación obligada porque los dísticos son siempre los mismos y el estribillo se repite sin descanso al final de cada uno de ellos. Pero la sustitución es bien modesta: buscar rima asonante con *vaca* o con *carnero*. Esto es todo.

75. Paralelismo atenuado o perdido. En algún caso no disponemos más que de un miembro con el que se ejercite el paralelismo. No sabemos si ha existido algún otro elemento, pues el estado actual del poema no permite emitir ninguna hipótesis aceptable. Tal es el caso de *agua fría* = *agua helada* en nuestro texto XVI B (vv. 2 y 5).

En otros casos, el paralelismo consta, pero muy atenuado: entre los elementos de la correlación se han introducido versos ajenos que han desfigurado la fisonomía del cantar. Tal ocurre en el número XX, donde —sin embargo— sobrenadan restos de la vieja estructura (vv. 3-4 y 9-10):

novia — casar
↓ ↓
novio — dormir

76. Por último, debemos señalar la existencia de un paralelismo monomembre por pérdida de los otros elementos de la correlación. Así, por ejemplo, en el texto XXXIX documentamos *mercader* — *flamenco,* pero los segundos miembros de cada seguidilla no tienen conexión, y lo mismo cabe decir de *dormir* — *folgar* con respecto a sus complementos paralelísticos en las seguidillas del poema XLIII.

Sobre el léxico del paralelismo.

77. Eugenio Asensio, que tanta luz ha vertido sobre el cancionero peninsular, ha escrito unas palabras que sirven como resumen y conclusión de cuanto se ha escrito sobre este manierismo: "Una vez creado un tipo de fraseología, unos há-

bitos semánticos, un repertorio poético, la escuela se lo transmite intacto como bienes de mayorazgo" [15]. Las cancioncillas judeo-españolas no se evaden: basta ver los esquemas ordenados en páginas anteriores para que sepamos el valor de unos elementos que se repiten con frecuencia y, sobre todo, el significado para-habitual con que se transmiten las palabras clave del paralelismo. De dos maneras se puede cumplir el proceso de creación de tal material léxico: fijando las palabras en una acepción totalmente inmóvil (*acordar* = 'dormir', *agua clara* = 'agua fría', *delgada* = 'camisa', etc.), o vaciando la palabra de cualquier significado y rellenando de una mutable materia semántica aquel vano cascarón. Por ejemplo, la palabra *claro* es una especie de comodín aprovechable para cualquier rima en *-á-o*. No se puede decir que *claro* esté, con respecto a *vino* o a *río*, en la misma relación que *acordar* con *dormir* o *amigo* con *amado*. Se trata de un proceso distinto: *claro* no pertenece al campo semántico de *río* o de *vado*, sino que —en determinado momento— se puede incorporar a él. Tengo por seguro que *claro*, con significación de *río*, procede de *vado* y, una vez perdido cualquier tipo de conexión lógica, el término gramaticalizado pasa a ser significativo según las exigencias de cada contexto [16].

---

[15] P. 75. Tales palabras pertenecen al estudio titulado *La poética del paralelismo*.

[16] Otro tanto pasa en Oriente: *cillero* tiene diversos valores, 'bodega, cámara, etc.' (cfr. *Vocabulario*), pero cuando entra en el juego del paralelismo forma correlación con *manzano*:

Debajo d'aquel *cillero*
estaba la novia en cabellos.
. . . . .
Debajo d'aquel *manzano*
estaba la novia en trenzado
(Attias, p. 205, núm. 95).

De tema muy alejado al nuestro, no dejará de interesar —sin embargo— el artículo de J. L. Borges, *Las kenningar*, de su libro *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, 1953, pp. 48, 59 *passim*.

Prescindimos de ciertas igualdades en las cuales las palabras no pierden su primitivo valor, sino que conservan —dentro del paralelismo— todo su contenido semántico: *abrazo — anillo, dedo — mano, madre — suegra,* etc. Las demás van ordenadas alfabéticamente para facilitar la consulta de los materiales.

ACORDAR, vid. *dormir.* En gallego-portugués, *acordar* era, por supuesto, 'despertar' (*Glos. Ajuda,* p. 2 *b*).

AGUA CLARA, vid. *agua fría* (I).

AGUA FRÍA — AGUA CLARA (XIII, vv. 8 y 16). Aparecen en algún viejo cantar castellano, como el hermosísimo que empieza *Cervatica, que no me la vuelvas*: "Cervatica tan garrida, / no esturbies el *agua fría* / [....] / Cervatica tan galana, / no enturbies el *agua clara*" (Cejador, IV, p. 279, núm. 2358), o en el romance de Flérida: "Quédate a Dios, *agua clara,* / quédate a Dios, *agua fría,* / quedaos a Dios, mis flores, / mi gloria que ser solía" [17].

AGUA FRÍA — AGUA HELADA (XVI B, vv. 2 y 5). Aunque no he encontrado estas correspondencias en la literatura antigua, el paralelismo de los sintagmas es de una obvia claridad.

AGUA HELADA, vid. *agua fría* (II).

ALMA — VIDA (XVI B, vv. 8 y 12). Asensio (p. 118) ha señalado la falta de estas metáforas en el paralelismo antiguo y piensa que debieron acuñarse tardíamente. Sin embargo, la *vida* como condicionamiento del *alma* es un motivo muy viejo (vid. M. Morreale, *Versiones españolas de "animus" y "anima".* Universidad de Granada, 1957, págs. 10 y siguientes).

AMA, vid. *quiere.*

AMADA, vid. *amiga.*

---

[17] Cejador, II, pp. 192-193, núm. 1294. Estos versos faltan en la edición de 1562, tal como la imprime Dámaso Alonso (*Tragicomedia de don Duardos,* I, Madrid, 1942), pero son originales: en los vv. 2019-2020, don Duardos dice: "...en los reinos de Inglaterra / más *claras aguas* había".

AMADO, vid. *amigo*.

AMIGA — AMADA (IX, vv. 5 y 8). En uno de los pliegos sueltos que Margit Frenk Alatorre imprimió en el *Cancionero de galanes* (Valencia, 1952, p. 68), se atestigua este paralelismo: "Dizenme que tengo *amiga* / de dentro de aquesta villa / [...] / Dizenme que tengo *amada* / de dentro de aquesta plaça".

AMIGO — AMADO (XV, vv. 4 y 10) era una identidad de la que usó con frecuencia el rey don Denís. Sus cántigas XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI y XL recurren al artificio. Por no alargar las referencias innecesariamente, aduciré —tan sólo— el nombre de otro trovador gallego que usa una y otra vez de la contraposición: Martín Codax [18]. En los cantares castellanos de tipo tradicional también se documenta la alternancia, como atestigua el nombre de Narváez [19]. Un famosísimo texto [20] nos da —vivo hoy— el mismo juego literal:

—¡Ay Juana, cuerpo garrido!
¡Ay Juana, cuerpo lozano!
¿Dónde le dejas a tu buen *amigo*?
¿Dónde le dejas a tu buen *amado*?

CABALGA, vid. *lleve*.

CABALLERO — HIJODALGO (XXXIV, vv. 6 y 10) fue una correlación usada por Fernán Rodríguez de Calheiros en el siglo XIII: "Madre, passou per aquí un *cavaleiro* / e leixou-me namorad' e com marteiro: / [...] / Madre, passou per aquí un *filho d'algo* / e leixou-m'assi penada, com'eu ando" (Nunes, p. 63, núm. LXVI); sin embargo, en *Ajuda* no se da la correlación (cfr. *Glos. Ajuda*, s. v. *cavaleiro*). Cristóbal de Castillejo empleó

---

[18] Vid. Celso Ferreira da Cunha, *O cancioneiro de Martin Codax*. Río de Janeiro, 1956, p. 91.

[19] Apud Cejador (VII, p. 44, núm. 2731) y Alonso-Blecua (p. 43, núm. 85).

[20] Cit. en *Versificación*, p. 72; aducido por Torner (IV, p. 145) con otras referencias bibliográficas; recogido en Asturias por J. Menéndez Pidal e incorporado a la compilación de Cejador (II, p. 35, núm. 1141); muestra específica en algún repertorio familiar (F. Lázaro, *Dicc. términos filológicos*, s v. *paralelismo*), etc.

la correspondencia *caballero* — *escudero* (Alonso-Blecua, págs. 156-157, núm. 367).

CAMISA — DELGADA (XIII, vv. 6 y 14) aparece en una canción del rey don Denís (Nunes, pp. 20-21, núm. XX):

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva
e vai lavar *camisas*
eno alto:
vai-las lavar alva.

Levantou-s' a louçãa,
levantou-s' alva
e vai lavar *delgadas*
eno alto:
vai-las lavar alva.

En el *Glos, Ajuda* faltan las dos voces de este apartado. El cantar *Cervatica, que no me la vuelvas,* aducido anteriormente, es una linda muestra de estos tópicos paralelísticos. A él pertenecen estos versos:

Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la *camisa*
. . . . .
Cervatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de lavar la *delgada* [21]...

La igualación *camisa* = *delgada* debe proceder de un sintagma bimembre que se ha escindido. En el Libro de Alixandre se documenta:

Fazen las dueñas triscas en *camisas delgadas*.
¡Enton casan algunos que pues messan las baruas!
(edic. Willis, ms. O, 1790 *c-d*).

[21] Se publicó en la RHi, XXXI, 1914, p. 528, y pasó a las colecciones de Cejador (IV, p. 279, núm. 2358) y Alonso-Blecua (p. 40, núm. 77, por donde cito); cfr. también Devoto (p. 87, núm. XXV).

En Salónica, *delgada* se usa como sinónimo de 'camisa', sin necesidad de correlación: "encontrí con mi Iselda [='Melisenda, Belisera'], / la hija del Emperador, / que venía de los baños, / que venía de lavarse, / de lavarse y de entrensarse / y de mudarse una *delgada*" [22].

En *Canc. rit.*, p. 83 hay un caso de paralelismo idéntico al nuestro:

En los tálamos de Sevilla
anda la novia en *camisa*.
En los tálamos de Granada
anda la novia en *delgada*.

CASAR — DORMIR (XX, vv. 4 y 10). *Dormir* tiene valor eufemístico, lo mismo que en la lengua de hoy. Vid. *dormir — folgar*.

CINCO — CUATRO (XV, A, vv. 6 y 12). Este esquema se ha considerado en el paralelismo literal sinonímico (pp. 68-69).

CLARO, vid. *río, vino*.

CONMIGO — MI LADO (VII A, vv. 10 y 24; VII B, vv. 10 y 20; XXIV, vv. 1 y 10). No poseo correlación antigua de estos miembros, pero su sentido —tan próximo— hace innecesaria cualquier aclaración.

CONTAR, vid. *decir*.

CUATRO, vid. *cinco*.

DECIR — CONTAR (VI, A, vv. 4 y 14) son dos sinónimos sin dificultad interpretativa. Nunes (núm. CLIV) recoge *dizer — falar* con valores semejantes a los nuestros, mientras que Cunha atestigua nuestra propia alternancia en el cancionero de Codax (p. 84, núm. VII).

DELGADA, vid. *camisa*.

---

[22] A. de Larrea, *El cancionero de Baruh Uziel*. VRo, XVIII, 1959, p. 330, § III. Según testimonio de doña Carolina Michaelis, *delgada* en Asturias era una clase de camisa. ¿Será voz literaria? (Cfr. Nunes, III, p. 606, s. v.).

DEMANDAR, vid. *depedir.*

DEPEDIR — DEMANDAR (VI A, vv. 8 y 18). Sobre *depedir,* vid. § 155. La correlación *(de)pedir - demandar* es puramente formal, ya que el sentido de los dos verbos es idéntico.

DORMIR — ACORDAR (VI A, vv. 2 y 12). En la nota al poema VI explico la formación de *acordar.* El nuevo significado de la voz está exigido por el imperativo que ejerce *dormir.*

DORMIR — FOLGAR (VI A, vv. 10 y 20; XLIII, vv. 4 y 8). Cfr. *casar — dormir.* La correlación *dormir — folgar,* en sentido directo, y no erótico, aparece en Nunes, núm. DVI.

EMPREÑADA — PARIDA (XXXVIII, vv. 6 y 10). El cambio semántico es igual al que se describe en *marido — velado.*

ESPIGA — RAMA (IX, vv. 3 y 6). La sinonimia de estos dos términos está violentamente forzada. No se olvide, sin embargo, la tradición gallego-portuguesa, en la cual *ramo* era sinónimo de *pĩo* 'pino' (Nunes, p. 19, núm. XIX), *pinho* ib., p. 22, núm. XXI; p. 238, núm. CCLXII).

FLAMENCO, vid. *mercader.*

FOLGAR, vid. *dormir.*

GARRIDO — LOZANO (VII B, vv. 2 y 12) son adjetivos que en nuestro cantar se aplican al sustantivo *cuerpo.* Se atestiguan en el *Cancionero* de Barbieri en un poema (*Meu naranjedo florido*) que lleva el núm. II en la colección de Romeu (*Cosante,* p. 30). Puede verse en *marido — velado* (p. 87). Más adelante (s. v. *río*) aduzco la canción de Rodrigo Martínez, con su paralelismo *garrido — lozano.*

GUARIDA, vid. *morada.*

HERMANA — PRIMA (XXXVIII, vv. 2 y 8). Este paralelismo de tipo sinonímico está basado en la proximidad de las acepciones; tal vez el uso se haya favorecido por el sintagma *primo hermano.* Vid. *Vocabulario.*

HIJODALGO, vid. *caballero.*

LADO, vid. *conmigo.*

LOZANO, vid. *garrido, lucido.*

LUCIDO — LOZANO (VII A, vv. 2 y 16). Cfr. *garrido — lozano.*

LLEVE — CABALGA (XXVII A, vv. 4 y 12).

MAR, vid. *Sil.*

MARIDO — REGALO — VELADO (XXII, vv. 8, 13 y 17). La presencia de *regalo* está exigida por la doble rima en *-á-o*. No es palabra desusada en la tradicón sefardí (vid. nuestra canción XXIV, vv. 2 y 11); en la hakitía, *regalo* es 'el hijo que nace después de muchos años de esterilidad' (Benolíel, XXXII, p. 265 *a*). Vid. la correlación siguiente.

MARIDO — VELADO (VII A, vv. 6 y 20; B, vv. 6 y 16) son sinónimos propios del paralelismo castellano; los paremiólogos y vihuelistas de la edad de oro nos han legado muy bellas muestras de la contraposición:

Lloraba la casada por su *marido*
y agora le pesa porque es venido.
Lloraba la casada por su *velado*
y agora le pesa de que es llegado [23].

La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo;
tomómela mi *marido*.
. . . . .
La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado;
tomómela mi *velado* [24].

[23] El cantarcillo se recogió en el *Vocabulario* de Correas y ha pasado a la colección de Cejador (I, p. 256, núm. 963).

[24] Se encuentra en el *Delfín de la Música* (1538) de Luis de Narváez y se ha incorporado a las antologías de Cejador (VII, p. 44, núm. 2731) y Alonso-Blecua (p. 43, núm. 85).

Seguian (Narváez, Covarrubias) una tradición que procedía —cuando menos— del siglo XV. En el *Cancionero* de Barbieri se encuentra este cantarcillo:

Minno amor tan garrido,
firió's vuestro *marido*.
. . . . .
Minno amor tan loçano,
firió's vuestro *velado* [25].

Velado quedóse como sinónimo de 'casado' incluso en textos donde ya no existía la correlación. Quiñones de Benavente [26] en una picante seguidilla hablaba de uno de esos tópicos Diegos Morenos [27] de nuestra edad de oro:

Dígale a mi *velado*
que no trabaje,
bástele por oficio
que sufra y calle,
—calle.

Un cantarcillo de malmaridada del siglo XVII deja inequívoco testimonio del uso de *velado* como 'marido': "Malhaya quien os casó / con tal *velado*" [28].

La sustitución de *velado* por *marido* no es difícil de explicar. Baste recordar que en el *Diccionario* académico ambas voces se dan como sinónimos.

Lope de Vega atestigua ciertos usos léxicos de *marido, desposado* y *galán* que, me parece, sirven para aclarar la igualación de que estoy tratando:

Sea de *galán* el brazo,
no le llaméis de *marido;*

---

[25] Se incluye en Romeu, *Cosante*, p. 30, núm. I, y Alonso-Blecua, pp. 17-18, núms. 27. Sobre las características de estos poetas de cancionero vid. R. Lapesa, *La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino*. RPh, VII, 1953, pp. 51-59.

[26] *El tío Bartolomé*, apud Cejador (I, p. 270, núm. 1032).

[27] Sobre el consentido de tal nombre hay un eruditísimo estudio de Eugenio Asensio, *Hallazgo de "Diego Moreno", entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario*. "Hispanic Review", XXVII, 1959, pp. 397-412.

[28] Cejador, II, p. 147, núm. 1245. Cfr. *Endechas*, p. 50.

que a un *desposado* no dan,
hasta que el año ha cumplido,
ese nombre de *marido*,
que todavía es *galán* [29].

MERCADER — FLAMENCO (XXXIX, vv. 2 y 6). No encuentro esta correspondencia en los repertorios que manejo; sin embargo, las actividades mercantiles de los flamencos eran lugar común de nuestras letras.

MORADA — GUARIDA (XVI B, vv. 9-14).

PARIDA, vid. *empreñada.*

PRIMA, vid. *hermana.*

QUIERE — AMA (XXVII A, vv. 2 y 10). La correlación entre estos dos elementos es obvia, puesto que son sinónimos en la lengua corriente. Don Denís ha dejado un testimonio que ilustra el juego en el dominio gallego-portugués.

Que fazen en vila
do que eu ben *queria,*
do amor.

Que fazen en casa
do que eu muit'*amava,*
do amor
(Nunes, p. 44, núm. XLIII) [30].

---

[29] *El desposorio encubierto.* Edic. Academia, t. IV, p. 507*a*. En Marruecos hay idéntica costumbre entre las tribus beréberes: "le fiancé prende le nom d'*asli,* et la fiancée celui de *taslit,* nom qu'ils conserveront pendant la durée des fêtes, et souvent même jusqu'à la naissance du premier enfant" (Bourrilly, p. 61).

[30] Pero Meogo usa la misma correlación, pero cambiando los tiempos:

Vai lavar cabelos
na fontana fria;
passa seu amigo,
que lhi ben *queria.*
. . . . .
Vai lavar cabelos
na fria fontana,
passa seu amigo
que a muit'*ama.*
(Nunes, pp. 375-376, núm. CCCCXV).

En el *Cancionero* de la biblioteca Colombina de Sevilla se encuentra un hermosísimo texto que, además, usa los mismos tiempos verbales que el rey trovador:

Amigo el que yo más *quería,*
venid al alba del día.
Amigo el que yo más *amaba,*
venid a la luz del alba [31].

RAMA, vid. *espiga.*

REGALO, vid. *marido* (I).

RÍO — CLARO (XV, vv. 2 y 8). Asensio se ha pronunciado cautamente sobre el posible origen de una forma anterior de la correlación (*río* — *vado*) y ha señalado las correspondencias de *río* en la tradición [32]: *río* ∽ *alto, río* ∽ *vado, río* ∽ *Estremadura.* Los estudios de Celso Cunha sobre Juan Zorro nos abrevian trabajo sobre alguno de estos sinónimos [33]. De las correlaciones de *río,* sólo *vado* es propio de nuestra lírica tradicional. El *Cancionero* musical de Barbieri ha conservado una canción muy linda:

Rodrigo Martínez,
atán garrido,
los tus ansarinos
liévalos el *río, ¡ahé!*
. . . . .
Rodrigo Martínez,
atán lozano,
los tus ansarinos
liévalos el *vado, ¡ahé!* [34]

---

[31] Apud Alonso-Blecua, p. 16, núm. 24. El poemilla figura también en el *Cancionero* de Barbieri, y de ahí lo tomó Cejador (III, p. 58, núm. 1544).

[32] Pp. 206 y 88, 90.

[33] Celso Ferreira de Cunha, *O Cancioneiro de Joan Zorro.* Río de Janeiro, 1949. *Río* — *alto* aparece en tres textos del trovador: IV, 5; VI, 5 y VIII, 6. Vid. el glosario de la edición (p. 68*a*), donde se encontrarán más referencias. Cfr., también, Nunes, III, p. 582, s. v. Me permito recordar que *alto* puede ser 'río' fuera de toda oposición paralelística, lo mismo que *delgada* 'camisa' en mi referencia de la p. 85. Así don Denís en un texto que he copiado en *camisa* — *delgada* (p. 84).

[34] Apud Cejador (VIII, p. 172, núm. 3150) y Alonso-Blecua (p. 26, núm. 51).

Más testimonios en la poesía tradicional anónima [35] o en los que nos han llegado a través de un autor conocido:

A riberas de aquel *vado*
viera estar rosal granado:
vengo del rosale.
A riberas de aquel *río*
viera estar rosal florido:
vengo del rosale [36].

Los sefardíes en su poesía lírica hacían uso de la sustitución *vado* por *río,* conforme con la tradición española, según muestra algún texto, ya en trance de incomprensión:

Al pasar del *río,*
le fragüí un ladrío.
. . . . .
Al pasar del *varo*
le fragüí un lajado
(Attias, p. 227-228, vv. 9-10, 13-14).

Vado, por lo que vemos, debió caer en el olvido y fue trocado por *claro* [37], término poético que, además, tenía la ventaja de presentar una estructura (silábica y de vocales) afín

---

[35] En el *Cancionero de galanes,* edic. Margit Frenk Alatorre (Valencia, 1952, pp. 64-65), está la cancioncilla *Encima del puerto* que usa de la correlación. En la canción de Juanica hay unos versos, inmediatamente tras los que he transcrito en *amigo — amado,* con la misma ecuación:

—Muerto le dejo a la orilla del *río*;
déjole muerto a la orilla del *vado.*

Recuérdese, por último, el romance núm. 65 de la *Primavera*:

A la pasada de un *río,*
pasándole por el *vado.*

[36] Gil Vicente, apud Alonso-Blecua, p. 154, núm. 359; Cejador, VI, pp. 72-73, núm. 2467.

[37] En la poesía tradicional, *vado* aparece sin correlación con 'río'. Baste recordar el testimonio de Cejador en I, p. 120, núm. 253. Los sefardíes no usan la pareja *río* ∽ *agua,* pero es un nuevo elemento paralelístico que se puede añadir a los estudiados. Su pervivencia llega a nuestros días: villancicos gitanos, canciones santanderinas (*Antol. musical,* p. 95).

a la voz en desuso. Por lo demás, *claro* ya había aparecido en nuestra literatura paralelística como sinónimo de *fino* [38], y volveremos a encontrarlo con otro significado (vid. *vino — claro*): era una forma que, vaciada de contenido semántico (pérdida de *vado*), pudo ser usada en contextos muy diferentes (cfr. arriba, p. 81).

SIL — MAR (VI A, vv. 6 y 16). No encuentro en ninguna de las obras que manejo una correspondencia como ésta. El sintagma completo dice: "a las orillas del...", localización que es un tópico de la literatura de todos los tiempos [39]; la precisión —*Sil*—, repetida en dos variantes del mismo poema, ya no lo es tanto. No tiene nada de extraño, por categorías distintas que en sí sean, la correspondencia *río* [Sil] / *mar*; entonces se explica bien la presencia de uno de los ríos famosos de Galicia. *Sil, río, mar* son correlaciones menos remotas que la de *rio forte* ∽ *Estremadura,* usada por Juan Zorro en su barcarola VII [40]. *Sir* ∽ *mar* aparecen en un texto de Romeu, *Catal.* (p. 45), lo que acrecienta el valor del testimonio judeo-español: desde Galicia a Cataluña, pasando por Castilla, el cliché poético se extendió por toda la Península:

La vostra amor m'ich fa venir.
semblau-me stela del *sir*.
La vostra amor m'ich fa passar.
semblau-me stela del *mar*.

VELADO, vid. *marido* (I y II).

VIDA, vid. *alma*.

VINO — CLARO (VII A, vv. 4, 8 y 18, 22; B, 4, 8 y 14, 18). Anteriormente [41] hemos hablado de cómo aparece *claro* como sinó-

---

[38] Cfr. más arriba *marido — velado* y nota.

[39] Vid. pp. 97-98, donde señalo bibliografía y la constancia de un cliché sintáctico repetido desde las canciones de amigo hasta nuestros propios días.

[40] C. Cunha, consciente de cuán forzada era la metonimia escribía: "[Estremadura] designava provàvelmente o curso do rio Tejo prósimo à foz" (p. 77*a*). Vid. M. Alvar, *Las once cantigas de Juan Zorro*. Málaga, 1965, pp. 109-110.

[41] Vid. p. 81 y, también, *río — claro* en este mismo índice de correlaciones.

nimo de *vado*; he señalado también que lo encuentro en las correlaciones *oro fino* ∽ *oro claro*; acaso en un proceso semejante esté la explicación *vino* ∽ *claro*. Me repugna emitir hipótesis no comprobables; sin embargo, por una vez me atrevo a sugerir si no existirían sintagmas correlativos como **vino tinto* ∽ **vino claro* (igual que existieron *camisas delgadas*) y de allí, por escisión de los dos miembros, se obtendría *vino* ∽ *claro* (como *camisa* ∽ *delgada*). La correlación que nos ocupa es conocida también por los sefardíes de los Balcanes; por tanto, debe ser —con toda probabilidad— anterior a 1492:

—Cortadle, señora,
el beber del *vino,*
que perde colores,
que cobra suspiros.
. . . . .
—Cortadle, señora,
el beber del *claro*
que perde colores,
que cobra desmayos [42].

78. El léxico sobre el que descansa el paralelismo literal de los cantos sefardíes es el de toda la tradición hispánica. En ocasiones responde a unas fórmulas conocidas tanto por los trovadores gallego-portugueses, cuanto por la lírica musical de Castilla (*amigo* ∽ *amado,* tal vez *caballero* ∽ *hijodalgo, camisa* ∽ *delgada, quiere* ∽ *ama*); otras veces, las correlaciones debieron de ser castellanas, o en Castilla encontraron la mejor acogida (*agua fría,* ∽ *agua clara, amiga* ∽ *amada, garrido* ∽ *lozano, marido* ∽ *velado, río* ∽ *vado*); en algún caso falta la tradición, aunque el hallazgo de los dos elementos del artificio valga para cualquier literatura y cualquier época, incluso la posterior a la expulsión (*cinco* ∽

[42] Cejador (II, pp. 380-382, núm. 1524) copió este romance sin dar su procedencia. Es el núm. XVIII de la colección de Danon (XXXII, pp. 271-272). También lo publicó, con la vaguedad de todas sus referencias, R. Gil (p. XCVIII, núm. XLVI) en la obra que describo en mi nota 4 de la p. 1.

cuatro, decir ∽ *contar, depedir* ∽ *demandar, dormir* ∽ *folgar, empreñada* ∽ *parida, morada* ∽ *guarida*); y, por último, unos cuantos testimonios hacen pensar en una formación tardía [43]: (*dormir* ∽ *acordar, espiga* ∽ *rama, marido* ∽ *regalo, mercader* ∽ *flamenco* [44], *río* ∽ *claro,* y con dudas, *vino* ∽ *claro*).

---

[43] Pienso que podrán ser indicios de ello la gramaticalización de un término o una evolución semántica muy avanzada. Cualquiera de estos rasgos se refuerza con el arcaísmo e incluso con la incomprensión de las palabras.

[44] Para los sefardíes de Marruecos, sus correligionarios de Flandes serían —también— hábiles mercaderes; igual que los *flamencos* (sin distinción) lo eran para los españoles. Vid. mis notas en el *Vocabulario,* s. v., y en el texto número XXXIX.

PARTE TERCERA

TEMATICA Y TRANSMISIÓN

Capítulo VII

LOS TEMAS DE LOS CANTOS DE BODA JUDEO-ESPAÑOLES Y LA TRADICIÓN PENINSULAR

79. Unos cuantos motivos de los que contienen estos epitalamios son intransferiblemente judíos [1], pero otros pertenecen, o pueden pertenecer, al hecho humano sin limitación religiosa y entonces cabe buscar su posible entronque con la tradición hispánica.

Orillas del río.

80. Las orillas del río (VI A, v. 6 [2]; VI B, v. 6; XV A, vv. 2 y 8) o del mar (VI A, v. 16; XLIII, v. 6) aparecen inacabablemente en las canciones de amigo [3] y en nuestros can-

---

[1] Vid. lo que digo en los §§ 17-20. Por ello quedan fuera de mi parangón canciones como la IV (bendición al finalizar el sábado), como la V (exposición del ajuar), la VII (segregación del clan familiar), la XIV (lavado de la novia por su madre), la XX (baño de la novia), la XXIV (llamada a la novia y su presentación a la comunidad), la XXVII (inspección del lecho [sólo un breve fragmento]), la XXXIII (ofrecimiento del anillo), la XXXVI (gratitud hacia los familiares que han preparado el casamiento), la LIV (regalo de una vaca y un carnero para la boda).

[2] Aquí —como en B— el río es el Sil; unos versos más adelante (v. 16) las orillas son del mar.

[3] Vid. *Versificación*, pp. 346 y 347 (índice de temas). Asensio dedicó al asunto muy sagaces notas (pp. 46-47). Y aún habría que añadir el romance de Avalor de *Menina e moça*, estudiado por el propio Asensio en RFE, XXXIII, 1949, pp. 174-175.

tarcillos viejos, como en aquel que, por su belleza, se encuentra en todas las antologías:

Orillicas del río
mis amores he,
y debajo de los álamos
me atendé [4],

o en aquellos no menos hermosos de *Vos me matastes* [5] o *Alta estaba la peña* [6]. Las *orillas del río* siguieron atrayendo a nuestros poetas: con ellas, entrado el siglo XVII, comenzaba un poema del *Romancero General* [7] y con ellas se inicia la inolvidable *Canción de Belisa*:

Por las orillas del río
se está la noche mojando.
Y en los pechos de Belisa
se mueren de amor los ramos [8].

LA MUCHACHA AGUADORA.

81. En la canción XVII (A, B y C) la doncella va a buscar agua a la fuente, como iba la niña del *Cancionero de Evora*:

---

[4] Aparece en el *Tesoro* de Covarrubias (s. v. *atento*) y de allí lo copian Cejador (I, p. 237, núm. 874) y Alonso-Blecua (p. 113, núm. 279). Leo conforme a estos últimos investigadores. Hay un cantar sefardí del s. XVII del que sólo conocemos el primer verso, *A orilla de el río*; Margit Frenk Alatorre ha señalado, con la mesura que acostumbra, los pasos precisos para poder llegar a la total identificación del cantarcillo (*El antiguo cancionero sefardí*, NRFH, XIV, 1960, p. 317, núm. 9).

[5] Procede de Juan Vásquez, *Villancicos y canciones* (1551) y Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra* (1554). Se recoge por Cejador (III, pp. 326-327, núm. 2104).

[6] Del *Cancionero de Upsala*, cfr. Cejador (III, p. 67, núm. 1559) y Alonso-Blecua (pp. 61-62, núm. 141, y nota de la p. 234).

[7] Edic. González Palencia, II, p. 250*b*, núm. 1167: "Ribericas del río...".

[8] Germaine Montero canta una armonización del poema de García Lorca en el disco *Lament on the Death of a Bullfighter* (VRS 9055). La canción, como se sabe, está en el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, cuadro III (*Obras completas*. Edic. Aguilar, p. 921). Otra versión del poema, cuya génesis explicó Jorge Guillen, se puede leer en las mismas *Obras completas* (p. 328).

Enviárame mi madre
por agua a la fuente fría:
vengo del amor herida.

Fuí por agua a tal sazón,
que corrió mi triste hado:
traigo el cántaro quebrado
y partido el corazón [9],

o como iba la penada Leonor del *Cancionero* de Faría y Sousa:

En la fuente está Leonor:
lava el cántaro llorando,
sus amigas preguntando
—¿Vistes por allá mi amor?
—No le hemos visto, Leonor [10].

DONCELLAS LAVANDERAS.

82. El lavar las camisas del amado es un "rito que simboliza una mágica intimidad" [11], tema universal que "no hay apenas, desde Homero, literatura que no lo recoja o redescubra" [12]. Al estudiar la correlación *camisa — delgada* (vid. arriba, pp. 84-85) hemos aducido ya algún testimonio (D. Denis, cancionero castellano) que, en parte, puede repetirse aquí. Quiero, sin embargo, recordar aquellos casos que, por faltos de paralelismo, no cabían

---

[9] Cejador, VI, p. 245, núm. 2620. El villancico en Francisco de Ocaña (ib., I, p. 90, núm. 64). Otro cantarcillo parecido, en el mismo volumen (p. 173, núm. 575).

[10] Referencias bibliográficas en Cejador, IV, p. 271, núm. 1034. El motivo de los cántaros falta en los textos hispánicos que estudia Asensio (pp. 51-54); encuentro alguno afín en una canción francesa del siglo XVI:

Par un matin la belle s'est levée
. . . . .
A prins son seau ['cubo'], à l'eau s'en est allée.

[11] Asensio, p. 72.

[12] Ib., p. 206. Vid. también sus págs. 48-49.

en mi enumeración anterior. Así las doncellitas del *Cancionero de Upsala,* tan bellamente:

Vi los barcos, madre,
vilos y no me valen.
Madre, tres mozuelas,
no de aquesta villa,
en agua corriente
lavan las camisas.
Sus camisas, madre,
vilas y no me valen [13],

o la muchacha que, junto a su casa, lava su camisa "y la de aquel que yo más quería" [14], o la posterior de aquella otra niña que, a orillas del Manzanares, "tuerce y lava... / y enjuga al aire" [15]. Y en todos casos la voz hermanada a nuestra canción XVI A (vv. 5-7):

—¿Qué hasés, mi noviá garridá?
—Asperando a vos, mi vidá,
lavando vuestra camisa...

---

[13] Devoto, p. 68, núm. VI, y p. 139, nota al poema. Recuérdese el romance gallego de don Sancho, tan lleno de los elementos que estudio en esta temática, y con resonancias de otros textos bien conocidos:

Camina don Sancho
mañanciña fría,
a terra de mouros
a librar cautiva.
A veira da fonte,
da fonte belida,
as vendas de liño
lavaba a mociña.
De terra de mouros
Don Sancho volvía,
ay alma na fonte
deixara cautiva.

(*Antol. musical,* p. 142)

[14] *Cancionero de galanes,* edic. M. Frenk Alatorre (Valencia, 1952), p. 75.
[15] En el texto citado en la nota 7 de este mismo capítulo.

EL BAÑO EN EL RÍO.

83. La canción XV actualiza otro de esos temas —viejo siempre y siempre nuevo— que resonó con la más delgada emoción en los cancioneros gallego-portugueses [16]:

Se oj'o meu amigo
soubess', iria migo:
eu al rio me vou banhar.
Se oj'el este dia
soubesse, migo iria:
eu al rio me vou banhar.
Quem lhi dissess'atanto,
ca já filhei o manto:
eu al rio me vou banhar,
al mar [17].

Junto a la voz de Estevam Coelho, suena bien este villancico recogido por Juan Vásquez:

¡Oh qué mañanica, mañana,
cuando la niña y el caballero
ambos se iban a bañar! [18]

Por una vez, los cantos judíos conservan la pureza de la fuente incontaminada:

Fuérame a bañar
a orías del río,
aí encontrí, madre,
a mi lindo amigo
. . . . .

[16] Vid. notas de Asensio en sus pp. 48-50, que ha añadido nuevas precisiones al tema y ha dicho con justeza que el baño de amor es "tema siempre envuelto en un halo mágico que sugiere rito, no deporte" (p. 49). En ese lugar, el gran investigador se hace cargo de la tradición sefardí.

[17] Nunes, p. 142, núm. CLVI, pero completo el estribillo con la lectura de Asensio (p. 49, nota 50).

[18] Gallardo, IV, col. 928. Otra versión en Alonso-Blecua (pp. 48-49, núm. 102) tomada de la *Recopilación* de Juan Vásquez (1560).

fuérame a bañar
o oría del claro,
aí incontrí, madre,
a mi lindo amado
(XV, vv. 1-4 y 7-10) [19].

Y es posible que el feliz encuentro no haya sido casual. Un epitalamio hebreo reza:

—Tate, tate, cabayero,
deja el amor para mañana,
lavaré mi lindo cuerpo,
me pondré nagüita blanca.
(XVII C, vv. 8-11)

Promesa por la que suspiraba el delicioso villancico al que puso música Vásquez, y transcribió Diego Pisador:

Si te vas a bañar Juanica,
dime a cuales baños vas.
Juanica, cuerpo garrido [20].

---

[19] Bien lejos, ciertamente, de aquella prohibición del concilio laodiceno (c. 364): "Quoniam non oportet ministros altaris vel etiam clericos quoslibet aut continentes sed et omnen omnino christianum cum mulieribus lavacris uti communibus: haec est enim apud gentiles prima reprehencio" (Tejada, p. 105, § XXX).

[20] Devoto, p. 78, núm. XVI, véase la nota correspondiente en su p. 143. Me permito recordar algún texto francés, oportunamente aducido por Asensio (pp. 41-42):

La jus desouz l'olive
—ne vos repentez mie—
fontaine i sourt serie,
puceles, carolez:
ne vos repentez mie
de loyaument aimer.

En él, la protección del árbol, el agua que mana, el amor próximo, como en nuestra canción XVI. Pero no se olvide que es tópico en nuestra literatura el tema del amor junto al agua (Asensio, p. 43); tampoco lo olvidan otras tradiciones sefardíes: Attias (p. 161, núm. 61) ha publicado un texto que puede relacionarse con mi poema XVI:

Al son de los chorricos
ahí ya se durmió.

84. Alguna vez, la doncella déjase mecer por un sueño: la sombra de un frutal cobija sensualmente su cuerpo, y el ruido del agua adormece sus sentidos, como ocurre en las canciones VI (A, vv. 5-6 y 15-16; B, vv. 5-6) y XVI (A, vv. 1-3 y 9-10; B, vv. 1-6). No muy lejos quedan un par de letras recogidas en libros del siglo XVII:

En los álamos duerme la niña
y un arroyuelo, que pasa veloz,
saltando y brincando la despertó [21].

Daba sombra el alameda
y hacía mucho calor,
y en ella a pasar la siesta
recostóse mi lindo amor,
y se durmió
con el canto del ruiseñor [22].

Y más cerca aún —pero sin el sueño— las aguas y el limón de la inolvidable canción vicentina:

Por las riberas del río
limones coge la virgo,
quiérome ir allá
por mirar al ruiseñor
como cantaba.
Limones cogía la virgo
para dar al su amigo:
quiérome ir allá
para ver al ruiseñor
como cantaba [23].

Pasó un caballero
dos besicos le dio.
—¡Ah, si mi amor lo sabe!
matada muero yo.
—Yo era el caballero
por vos muría yo.

[21] Cejador, I, p. 183, núm. 633. Vid., también, *Versificación*, p. 143.
[22] *Romancero General*, edic., González Palencia, II, p. 251 *b*, núm. 1170.
[23] Alonso, *Gil Vicente*, p. 17.

ENCONTRÉ A MI LINDO AMIGO.

85. La presencia del amado (XV, XVI) en la orilla del agua y, a veces, en la cercana umbría de los árboles, nos dejó lindas muestras en los antiguos cancioneros y en los libros de música recopilados por nuestros vihuelistas [24]. Unos pocos fragmentos pueden servir como contrapunto de aquellas vocecillas, entre emocionadas y pesarosas de la perdida felicidad, que se oyen en las bodas sefardíes:

Mimbrera, amigo,
so la mimbrereta.
Y los dos amigos
idos se son, idos,
so los verdes pinos,
so la mimbrereta,
mimbrera, amigo [25].

Mano a mano los dos amores,
el galán y la galana.
El galán y la galana,
ambos vuelven ell agua clara
mano a mano [26].

Por el río me llevad, amigo,
y llevadme por el río [27].

---

[24] Para los cancioneros gallego-portugueses, valga el siguiente fragmento de Pedro Eanes Solaz:

Eu velida non dormia,
lelia doura,
e meu amigo venia,
edoi lelia doura.
Non dormia e cuidava,
lelia doura,
e meu amigo chegava...
(Nunes, p. 213, núm. CCXXXVI).

[25] Cit. en *Versificación*, pp. 135-136; por Devoto, p. 84, núm. XXII y nota (p. 145). En todos los sitios se encontrará bibliografía. La canción, transmitida por Lope de Rueda, se recoge también en Cejador (III, pp. 180-181, núm. 1799), Alonso-Blecua (p. 173, núm. 400) y Asensio (p. 48).

[26] Cit. en *Versificación*, p. 191.

[27] Gil Vicente, *Cortes de Júpiter*, cit. en *Versificación*, p. 113.

El desenfado de aquellos versillos de mi cantar núm XV (o algo de lo que permite intuir la estropeada canción XXIX):

él me dio un abrasso,
yo le di sinco;
. . . . .
ę me dio un abraso,
yo le di cuatro

hace pensar en el archisabido

Guárdame las vacas
carillejo et besart'e.
Bésame tú a mí,
que yo te las guardaré [28],

o, ¿por qué no?, más todavía en la enredadora cancioncilla, recogida por Mudarra, ya en 1546:

Gentil caballero,
dédesme ahora un beso,
siquiera por el daño
que me habéis hecho.
Venía el caballero,
venía de Sevilla:
en huerta de monjas
limones cogía
y la prioresa
prendas le pedía:

[28] Gallardo, IV, col. 2, lo cita también en la col. 1462 de ese mismo tomo. De su mucha frecuencia se habla con gran acopio de datos en *Versificación*, págs. 120-121. Vid. Torner, I.3, p. 103, núm. 88; Alonso-Blecua (nota al núm. 368, p. 241). Cejador imprime el cantarcillo (VI, p. 322, núm. 2687) y tres glosas antiguas, amén de varias referencias bibliográficas (ib., pp. 315-322, núms. 2684-2686). El tema musical del *Guárdame las vacas* fue afortunadísimo en la edad de oro, "variations on this theme were composed by almost everybody": Valderrábano elaboró sobre él 120 variaciones y Mudarra cuatro series completas. Se pueden oir algunos de estos motivos (Valderrábano y Pisador) en el disco *An Antology of Music for Guitar. The Sixteenth Century* (WR, 411), transcrita por Ch. Burd y presentada por S. Papas.

siquiera, por el daño
que me habéis hecho [29].

LOS CABELLOS.

86. El cordón de cabellos es otro tema de todos los lugares y de todos los tiempos. La canción II evoca motivos de nuestra poesía tradicional y de nuestra poesía culta. En la *Flor de enamorados* de Juan de Linares (1573) hay un breve diálogo pastoril en el que la zagala ha dado un cordón de cabellos como prenda de amor [30] y una seguidilla moderna vuelve al tema con la misma obsesión que se encuentra en los poetas cultos:

Los cabellos atados
que tú me distes
los desato y los cuento
cuando estoy triste.
Pero es el caso
que después que los cuento,
cojo y los ato [31].

Me permito aducir tres grandes poetas en español: Gil Vicente, Garcilaso, Lope de Vega:

En Sevilla quedan presos,
por cordón de mis cabellos,
los mis amores,
¡malhaya quien los envuelve! [32]

Tengo una parte aquí de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño

[29] Apud Cejador, III, p. 156, núm. 1744. Otra versión en Devoto, p. 75, núm. XIII; vid. las pp. 141-142 de la obra del musicólogo argentino, donde se encontrarán valiosas observaciones.

[30] El texto no dice sino *cordón,* que Cejador interpreta verosímilmente como 'de cabellos'. El mismo colector fecha la égloga en el siglo XV (IV, pp. 263-264, núm. 2341).

[31] Rodríguez Marín, III, p. 263, núm. 2358.

[32] Alonso, *Gil Vicente,* p. 16, y Alonso-Blecua, p. 152, núm. 355.

que nunca de mi seno se me apartan;
. . . . .
juntándolos, con un cordón los ato [33].

A un morito mal nacido
me dicen que le enseñaste
la trenza de los cabellos
que te puse en el turbante... [34]

Otro de mis cantarcillos (el III) habla del valor erótico de los cabellos destrenzados: llegan a desmayar al caballero que los contempla. Recuerdo los de aquella muchachita de Arias Pérez (1622) que sólo conseguían adormecer al enamorado ("A la sombra de mis cabellos, / mi querido se adurmió") [35].

87. El cabello trenzado (como la novia marroquí) lo llevan también otras doncellas sefardíes; incluso puede servir de escala de amor, igual que en muchos textos antiguos [36]:

—No maldigáj, la mi bolisa,
que so vuestro marido Amadí.
Echadvos vuestro trensado,
me suviré yo por ayí [37].

---

[33] *Egloga*, I, edic. Navarro Tomás, vv. 352-354 y 363.

[34] *Poesía Lírica*, edic. Montesinos, p. 46, vv. 51-54. Los versos, según la tradición oral marroquí, pueden leerse en las pp. 282 y 283 de RFo, LXIII, 1951.

[35] Inmediatamente después se habla de los cabellos esparcidos y torna al sueño del amante (apud Alonso-Blecua, p. 116, núm. 289).

[36] *Supervivencias*, p. 56. Para los sefardíes, cfr.: "Tus caveyos, escalera / para suvir onde ti, / para ver tus dulces sueños / onde te echas a dormir" (Algazi, p. 61, núm. 79, estr. 2); "Echó los sus trenzados / arriba lo subió" (Attias, p. 160, vv. 19-20, romance de *Tres hermanicas eran*). No se olvide mi poema LVI, en que la princesa pone sus trenzas como vela de la nave (vv. 31-32).

[37] Versos que pertenecen al romance de *Arvolera*, según la versión de Algazi (p. 52, núm. 65); aparecen también en Danon (XXXII, pp. 269-271, núm. XVII). Faltan, sin embargo, en los textos de Attias (*Arboleras*, pp. 94-95, núm. 20) y Levy (*Don Amadí*, pp. 10-13, números 7 y 8). El poema no se recogió por Hemsi.

También las doncellas peninsulares se trenzaban el cabello, y aun la palabra *trenza* pasó a designar 'doncella' [38].

Citemos, por último, los cabellos capaces, por sí solos, de ser homicida de amor. Desde aquellos, increíbles, aptos para matar a cien mil [39], hasta los que —lanzas de oro— bastaban para el daño del comendador Escrivá [40].

CASÁRAME MI PADRE.

88. El epitalamio XXXIX (*Casárame mi padre*) tiene el mismo comienzo que una glosa de Juan Vásquez [41], y se relaciona bien de cerca con la canción castellana "Me casó mi madre / con un pícaro pastor" [42] y aun con romances marroquíes [43]. Las quejas de la desposada sefardí parecen tener carácter de lamentación de malmaridada, como las de aquel otro cantarcillo recogido por Francisco de Salinas en 1557 y cuyos dos solos versos conservados están —como los de Tetuán— en hexasílabos y deben responder a idénticas quejas:

Casóme mi padre
con un caballero [44].

---

[38] Cejador, IX, p. 75, núm. 3372.

[39] Ib., I, p. 99, núm. 119.

[40] Ib., I, p. 174, núm. 582. Cfr., también, III, pp. 317-318, núm. 2093.

[41] Cejador, IX, p. 288, núm. 3512; Alonso-Blecua, p. 55, núm. 120.

[42] Apud *Versificación*, p. 305. Un eco del primero de estos versos se repite en una seguidilla moderna:

No me case mi madre
con hombre chico,
que lo lleve y lo traiga
como abanico.
(Rodríguez Marín, IV, p. 66, núm. 6092)

Cfr. también con la canción *Me casó mi madre*, que está en el *De Música* de Salinas, y ahora en el *Canc. Sant.* (I, p. 151, núm. 152) y en Extremadura (*Antol. Musical*, p. 133).

[43] Vid. Devoto, pp. 126-132, nota 35 (al cantarcillo *Aunque soy morenita un poco*).

[44] Cejador, I, p. 81, núm. 9. Vid. también *Glosas*, p. 326.

Parecido es el comienzo de otro cantar que publica Cejador [45]:

¡Que me hayan casado
con este mastín!

También hay protestas contra la dura condición del matrimonio en el texto núm. XLVIII ("En ca de mi padre / vestir y calzar, / en ca de mi novio / parir y criar"); precisamente del que unos versos, los 3-4 y 11-12, aparecen —idénticos— en unos cartapacios salmantinos del siglo XVI [46]:

que en casa de mi padre
vien mestava yo.

¿RESTOS DE UNA CANCIÓN DE PRIMAVERA?

89. Nuestro poema número VIII A:

Entre el mes y salga el año,
entre el año y salga el mes:
¡cómo la novia hermosa es!

hace pensar en algún tema castellano [47]. Hay un viejo pareado, que aparece en el *Vocabulario* de Correas, que tuvo una feliz andadura:

Entra mayo y sale abril:
¡cuán floridito le vi venir! [48]

---

[45] VIII, p. 105, núm. 3083.

[46] Fueron editados por R. Menéndez Pidal (BRAE, I, 1914, p. 311). El poemilla que me ocupa (*Malhaya la barca*) está en Cejador, II, p. 77, núm. 1171; Alonso-Blecua, p. 91, núm. 225, y Asensio, p. 216.

[47] Asensio (p. 38) ha señalado la falta de *mayas* entre las canciones de amigo gallego-portuguesas y su presencia en Galo-romania (p. 259). Debe consultarse el libro de A. González Palencia y E. Mele, *La maya. Notas para su estudio en España.* Madrid, 1944, donde hay muchos materiales antiguos y modernos que muestran, además, la difusión del estribillo (véanse especialmente las pp. 117-149).

[48] Cejador, I, p. 152, núm. 466; López, *Tirso*, p. 27. Al estudiar este tema, no debe olvidarse el de *Flérida*, según lo cantan los sefardíes de Marruecos: "Entrar quiere el mes de Mayo / y el de Abril antes de un día" (*Catálogo*, núm. 105). Para la naturaleza del cantarcillo, vid. *Glosas*, p. 318.

Una variante más afortunada [49] resonó en el *Cancionero* de Barbieri, apareció en la *Peña de Francia* de Tirso de Molina y en un poema de Valdivieso [50], y dura en un canto popular de Burgos y en otros de Horcajo de Santiago, de Albarracín, de Urrea de Jalón, de Guadalajara, de Toledo y de Madrid [51].

---

[49] Sustituyó el *cuán floridito* del segundo verso por un *cuán garridico* o *tan garridico*. Valdivieso (vid. nota siguiente) incrustó un afectivo *me* entre *garridico* y *le*. La canción de Burgos, publicada por Olmeda, se recoge en Torner, I.3, p. 101, núm. 84. Hay ecos del tema en Murcia (J. Verdá, apud Torner, loc. cit., y *La Maya*, pp. 73-78). Una breve referencia a mayas no localizadas se encuentra en J. Romeu, *La poesía popular en los cancioneros musicales españoles*. "Anuario Musical", IV, 1949, p. 85.

[50] El texto de Barbieri se puede ver en Cejador (II, pp. 274-275, núm. 1389) y Alonso-Blecua (p. 18, núm. 30); el de Tirso, en Cejador (III, p. 144, núm. 1720) y Alonso-Blecua (p. 208, núm. 467); el de Valdivieso, tomado del *Romancero espiritual*, en Alonso-Blecua, p. 204, núm. 457.

Cantos primaverales como el que cito en el texto proliferaron en versiones distintas. Los *Tonos castellanos* de la Biblioteca de Medinaceli han conservado estos tres lindos versos:

Norabuena vengáis, Abril,
vengáis norabuena: ¡qué galán venís!
Abril ¡qué galán venís!
(Cejador, II, p. 374, núm. 1512; con variantes en Alonso-Blecua, p. 95, núm. 238).

Tirso de Molina en *La Santa Juana* (cit. por Cejador, III, p. 201, núm. 1846) usó del cantarcillo adaptándolo a la escena:

Norabuena vengáis, abril:
si os fuéredes luego,
volveos por aquí,

y, después, en versos alternos, fue repitiendo el estribillo *muy galán venís*. Esta y otras canciones de primavera inspiradas por *abril* o *mayo* se recogen en López, *Tirso*, pp. 78-80 y 115-117.

[51] *La Maya*, pp. 123, 126, 132-133, 136. Los textos de la provincia de Madrid proceden de García Matos; son los que siguen:

Para bien entrado mayo,
para bien abril salido.
(*Canc. Madrid*, II, p. 170, núm. 337)

¡Ay, qué entradita de mayo!
¡Ay, qué salida de abril!
(ib., II, p. 171, núm. 338)

Quiero llamar la atención sobre la proximidad expresiva de ambos textos: el verbo *entrar* como introductor, la rima aguda, la exclamación del segundo verso, la correlación *entrar... salir*, la idéntidad silábica (a pesar de ser métrica irregular) de los versos 2-3 del texto sefardí con los del pareado castellano. Estos elementos me parecen suficientes para tentar una explicación de los que no son iguales.

El poemita judeo-español tiene tres versos, pero conviene no olvidar que la rima —en forma de pareado— está en los dos últimos, mientras que el primero queda libre. Es posible que el

---

buenas salidas de abril,
buenas entradas de mayo.
(ib., II, p. 173, núm. 342)

En el mismo *Cancionero,* las mayas (vid. las pp. XXV-XXXIII del t. I) pueden tener forma paralelística:

Ya ha venido mayo — por esas laderas,
floreciendo trigos, — casando doncellas.
Ya ha venido mayo — por esas cañadas,
floreciendo trigos, — regando cebadas.
(ib., II, p. 182, y otro texto difundidísimo por toda la provincia, ib., III, pp. 74-84)

Por más que su forma actual no aluda a abril, es un cantar de este tipo el que sigue de Ampuero. Obsérvese que, incluso en la adjetivación, *marzo* ocupa indebidamente el sitio de *abril*:

Marzo florecido,
seas bien venido.
Florecido marzo,
seas bien llegado.
(*Canc. Sant.*, IV, p. 56, núm. 10)

Finalmente, los datos de *La Maya* se pueden ampliar con otro texto aragonés. En Urrea de Jalón se oye cantar:

Soy el mensajero
que vengo a decir:
ya h'entraíto mayo,
ya ha salido abril.
(A. Mingote, *Canc. Zaragoza*, p. 29. La melodía, con el núm. 30, en la p. 139)

En Portugal existen también estos cantos, cfr. "Já lá vai abril e maio" (P. Fernandes Thomas, *Canções populares da Beira.* Coimbra, 1923, p. 15).

núcleo originario del poema fueran, precisamente, los dos últimos versos [52]:

entre el año y salga el mes:
¡cómo la novia hermosa es!

y que, por la propensión de estos cantos al paralelismo, se desarrollara un primer elemento, suelto, ajeno al pareado, pero ligado a él gracias al artificio repetitivo. No deja de ser sugerente el final *año,* con las mismas vocales que *mayo* [53], y es que, al cambiar, los judíos han procurado conservar fielmente la estructura que habían heredado.

90. Queda otro punto por aclarar. ¿Por qué la sustitución de los meses? Como ocurre otras veces [54], los trueques judíos

---

[52] Margit Frenk Alatorre, apunta la posibilidad de que el nódulo primitivo del estribillo fuera un solo verso: "Entra mayo y sale abril". Es cierto lógica y conceptualmente, pero era necesaria (para crear el paralelismo o para dar cierta intención al neutro enunciado) la adición de otro verso (cfr. *Glosas* p. 318).

[53] El cantarcillo castellano pudo desarrollar un verso paralelístico como el que se encuentra en el testimonio sefardí: **Sale abril y entra mayo.* Entre los judíos no había ni siquiera que cambiar el orden *entrar... salir,* toda vez que habían desplazado su texto hacia un plano totalmente abstracto y sin concreción cronológica. Claro que no creo que tuviera demasiada importancia decir *Entra abril y sale mayo*: no se trata de lógica (vid. el romance de *Flérida* que cito en la nota y el texto de Gil Vicente en la edición de Dámaso Alonso, *Don Duardos,* vv. 1995-1996).

El paralelismo, a base de nuestro cantar, ha sido establecido nada menos que por Tirso de Molina en *El Colmenero divino*:

Norabuena venga, venga,
el Colmenero a la tierra.
—Venga en hora buenas mil
como mayo y como abril.
(Cejador, III, pp. 201-202, núm. 1847)

El primer verso de esta coplilla debe ser adaptación de otro tradicional. Recuérdese que Gil Vicente comienza una de sus canciones *Norabuena quedes, Menga* (Cejador, III, pp. 200-201, núm. 1845) y Lope de Vega otro con *¡Norabuena Casilda venga! | ¡venga norabuena!* (ib., núm. 1844).

[54] Véase por ejemplo lo que digo a propósito de la descristianización del romance de *La misa de amor* ("Archivum", IV, 1954, pp. 273-274) y ahora en el *Romancero judeo-español de Marruecos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1966, pp. 26-31).

empeoran las versiones poéticas, les privan, al menos, de toda intencionalidad. *Abril* y *mayo* sugieren un rito pagano de primavera; es el canto a la naturaleza que trae fecundidad [55] y que suele merecer la repulsa de cualquier severo moralista. Para mí, se ha sustituido aquello que estaba fuera de la tradición judía. Y *abril* y *mayo* son, para los hebreos, unos índices de religiosidad extraña. Se ha cumplido una especie de "descristianización": aunque las fiestas de la primavera sean paganas, su realización lingüística (*abril-mayo*) se hace según el cómputo de los cristianos. Y lo que se cambian son esas formas de cristianismo aparente, lo mismo que se mudaron otras muchas de cristianismo real [56]. Podemos añadir, todavía, que en los cantos de boda no aparece ningún nombre de mes, como no sea el hebreo de *adar* (XLVIII, v. 8).

Mi hipótesis se confirma con un testimonio indirecto. En Oriente, el cantarcillo es conocido. Con una forma muy parecida a la castellana, pero incorporado a un romance (*El chuflete*) que tiene comienzo parecido al del *Prisionero*:

Entrar quiere el mes de mayo,
salir quiere el mes d'avril,
cuando el trigo está en grano
y las flores quieren salir
(*Catálogo,* 142; Attias, p. 142, núm. 49, vv. 1-4).

La coincidencia de la tradición levantina y la marroquí hace pensar que ambas conocieron una fuente común: apenas cambiada en los Balcanes, hebraizada en Tetuán.

---

[55] Recuerdo aquí una *Cantiga* de Alfonso el Sabio (cit. por Asensio, p. 37) no sólo por lo que tiene de sincretismo pagano-cristiano, sino —además— por lo que tiene de salutación a mayo: "Ben vennas, Mayo, con uacas et touros / e nós roguemos á que nos tesouros / de Ieso-Cristo é...". Es notable la coincidencia con el comienzo de una canzoneta del Poliziano (*Ben venga maggio,* cit. en *La Maya,* p. 33).

[56] Bénichou se ocupó de la descristianización de ciertos motivos en sus importantes *Romances judeo-españoles de Marruecos.* RFH, VI, 1944, pp. 365-368. Ha vuelto al tema con más datos en *Nouvelles explorations du romancero judéo-espagnol marocain.* BHi, LXIII, 1961, pp. 227-230. Vid., también, Algazi (p. X), con referencia a Attias. Creo que la aparición de *año* por *mayo* ha sido causa de crear el paralelismo externo de un segundo verso en VIII B, que —ausente en el espíritu de la canción— la ha desplazado hacia los baños rituales.

Por qué unos versillos primaverales se han convertido en un canto nupcial también se puede explicar por la tradición castellana. Cuenta Covarrubias (s. v. *maya*) que maya "es una manera de representación que hazen los muchachos y las donzellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que sinifican el matrimonio; y está tomado de la antigüedad" [57].

DEBAJO DE LA ROSA.

91. Así, lleno de misterio, suena el villancico de nuestra canción XVI B, *Debajo de la rosa.* Aunque las encubridoras sean las ramas de un limonero [58]. Y con no menos belleza la llamada llena de encanto

—Que ¿qué queriades?
—Que subas conmigo al rosale.
(XXI)

El rosal siempre ha estado cerca de nuestras enamoradas: ofreciéndoles brazos para sus linos [59] o la fragancia de sus flo-

---

[57] Cfr. también *La Maya,* pp. 44-45. Véanse las pp. 47-49, donde hay útiles materiales extraídos de Lope de Vega.

[58] En el romance de *La Envenenadora* (*Catálogo,* núm. 88), es un rosal, precisamente quien oculta:

Debajo de un rosal verde — pusieron la mesa.
Ya comieron, ya bebieron, — dormidos se quedan.

Vid., también, el texto vicentino que copio al anotar mi poema XV.

[59] En el romance *Yo me levantara, madre*:

Vide estar una doncella
ribericas de la mar.
Sola lava y sola tuerce,
sola tiende en un rosal.
(R. Menéndez Pidal, *Cancionero de romances,* p. 228 *r*).

El romance debió de existir en Marruecos, aunque nunca lo he encontrado (vid. *Catálogo,* núm. 134).

res [60]; para escuchar sus reproches [61] o para cubrir su cuerpo sin vida [62]. Es la inseparable hermandad de rosas y amores [63], que alguna vez termina en la muerte [64]:

Dentro en el vergel
moriré.
Dentro en el rosal
matarm' han.
Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.
Dentro del rosal
matarm' han [65].

---

[60] "¡Por el val verdico, mozas, / vamos a coger rosas!" (Alonso-Blecua, p. 76, núm. 182); "Del rosal vengo, mi madre, / vengo del rosale" (Gil Vicente, apud Cejador, VI, pp. 72-73, núm. 2467, y Alonso-Blecua, p. 154, núm. 359); "Cogía la niña / la rosa florida" (también del poeta portugués, Cejador, III, pp. 106-107. núm. 1641; Alonso-Blecua, p. 154, núm. 360). El tema en nuestro cancionero musical tiene una referencia en Romeu, *Cosante*, p. 57.

[61] "Arrimárame a ti, rosa: / no me diste solombra" (Gil Vicente, apud Cejador, I, p. 119, núm. 249, y Alonso-Blecua, p. 155, núm. 362).

[62] Cfr. Cejador (III, pp. 119-120, núm. 1671), Romeu, *Cosante* (p. 47, núm. LV) y Alonso-Blecua (p. 23, núm. 44).

[63] Recuérdese, por ejemplo el romance de *La Adúltera* (*Catálogo*, núm. 78): "Hallé mi puerta ramada / de rosas y nuevo amor". O el rosal que nace de la infanta muerta en el romance de los *Amantes perseguidos*, vid. M. Alvar, *Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán* (Est. Rom. III, 1951-1952, p. 64).

[64] La hermosísima letra procede del *Cancionero* de Barbieri y a ella me refiero en la nota 62.

[65] De la riqueza folklórica del arbusto y sus flores nos da una idea la serie de referencias que se documentan en el *Catálogo* de Menéndez Pidal: la *rosa en el rosal* sirve como término de comparación en el romance de *Isabel de Liar* (núm. 77); las rosas, con otras flores, dan poder fecundante al agua (ib., núm. 108 bis); sirven para curar heridas (id., núm. 110); para hacer el lecho (ib., núm. 115) o para dar arrimo al conde Arnaldos (id., núm. 143). Sobre la rosa en nuestra literatura se consultarán los testimonios, cultos, recogidos por J. Pérez de Guzmán en sus dos tomos *La rosa* (Madrid, 1891-1892) y los poemas, tradicionales o no, ordenados por J. M. Blecua en su exquisita antología *Las flores en la poesía española*. Madrid, 1944.

Hay una canción andaluza que puede parangonarse fácilmente con los textos judeo-españoles que han suscitado nuestros comentarios. Transcribo —sólo— los dos versos que me interesan ahora: "Ebajo'r rosá dormites; / rosa tubistes por cama" [66].

UNA CANTIGA MARINERA.

92. Si muchos de los motivos anteriores evocan a Castilla, hay uno inequívocamente localizado: Galicia. Las dos versiones de la canción VI hablan del río Sil, aunque ambas tengan distinto desenlace:

A) que me adormía
y a las orías del mar

B) viniera la ola
y a mí quisiera llevar.

Los primeros de estos versos traen el recuerdo de las *orillas del río* que aparecen en otras canciones; el mar, ahora, exigido por la rima. Pero si este final no diferencia mucho el poemita de algunos en los que la doncella se adormece al son del agua [67], la segunda de las redacciones nos hace pensar en la lírica de *Cancioneiro,* en alguna cantiga como la sabidísima de Meendinho: "E cercaron-mi as ondas do alto mar" (Nunes, p. 230, número CCLII). Un texto como éste tal vez pudiera ser el antecedente remoto, pero más cerca se oye la voz de Lope de Vega:

¡Hola!, que me lleva la ola;
¡hola!, que me lleva la mar [68].

---

[66] Rodríguez Marín, II, p. 321, núm. 2732. En las pp. 397-400, discute con Antonio Trueba sobre cuestiones bizantinas que poco tienen que ver con la literatura ni el folklore.

[67] Vid. nuestro texto XVI o recuérdese a la bella Flérida dormida al son de los remos en el agua (Gil Vicente, *Don Duardos,* edic. Dámaso Alonso. Madrid, 1942, vv. 2043-2044). Marginalmente, se relaciona con este tema el de la espera en la orilla del mar al que se alude en Romeu, *Catal.*, p. 14, y p. 46, núm. IV.

[68] Está intercalada en *El viaje del Alma* y se incluye en la *Antología* de Alonso-Blecua, p. 191, núm. 430.

A pesar del Sil, a pesar de Meendinho, hay una clarísima proximidad entre los textos del Fénix y de Marruecos [69]. ¿Pudo ser directa? ¿Bebieron ambos de una misma fuente? Ambas posibilidades podrían aceptarse, pero con tan pobres materiales no puedo sino dejarlas anotadas [70].

DOS ESTRIBILLOS.

93. En el cantar XXVII hay un estribillo que se repite con ligeras variantes: *que yueve menudito* (A, vv. 7, 15), *que yueve a lo menudito* (A, 30), *que llueve lo menudito* (B, vv. 5, 10; C, 7). En el *Cancionero musical* [71] se encuentra este único verso: "Llueve menudico..."; más tarde, la *Comedia Vidriana* de Jaime Huete completó la canción:

Llueve menudico
y hace la noche escura;
el pastorcillo es nuevo,
non iré segura [72],

y ahora estos textos judeo-españoles engarzan las gotas de lluvia cernida en otro estribillo:

Que yo no puedo
ir a piedé,
que yueve menudito
y me mojaré.

94. También en la canción XXVII hay otros dos versos que se repiten como estribillo. "Que los mis ojos, / que morenita yo"

---

[69] *Llevar* del texto sefardí rima con *mar*.

[70] Algún romance de Lope de Vega ha pasado a los judíos del norte de África. ¿Pudo seguir la cancioncilla camino semejante? Vid. M. Alvar, *Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí*. RFo, LXIII, 1951, pp. 302-305 especialmente.

[71] Vid. *Versificación*, p. 124; Alonso-Blecua, p. 82, núm. 205; y, sobre todo, Devoto, p. 106 (nota al núm. 11).

[72] Vid. nota anterior.

(A, vv. 17-18, 22-23, 32-33; C, vv. 10-9). Pertenecen a esa larga teoría de canciones en elogio de la mujer morena, o de sus ojos oscuros, que tan bellas muestras ha dejado en nuestra poesía tradicional. [73]

Una variante del poema dice *romerita* y *romero* (B, vv. 7-8). No creo que se pueda pensar en una remota canción de romería, pues nada hace referencia a la peregrinación. También en el cantar XLII (v. 8) sale una *romera* absurdamente contrapuesta a *morena* (dos veces en el v. 3). Me inclino a pensar en que *romero* ha sido una voz prestada por algún romance [74].

---

[73] Como simple referencia —y sin ninguna pretensión de agotar la documentación— me permito indicar los *ojos morenos* o *morenicos* que se acreditan en Cejador (I, p. 177, núm. 598; II, p. 356, núm. 1485; ib., p. 379, núm. 1522; III, p. 214, núms. 1872 y 1873; VIII, p. 14, núm. 2998; IX, p. 122, núm. 3409; ib., p. 285, núm. 3504; ib., p. 297, núm. 3537) y Alonso-Blecua (p. 21, núm. 39; p. 22, núm. 41; p. 49, núm. 103). En cuanto a las referencias al color moreno, anótense las que se leen en Cejador (I, p. 132, núm. 335; ib., p. 182, núms. 624 y 626; ib., p. 215, núm. 778; ib., p. 249, núm. 929; III, pp. 191-192, núm. 1824) y Alonso-Blecua (p. 64, núm. 149; p. 67, núm. 155; p. 72, núm. 165; p. 86, núm. 212; p. 87, núm. 215; p. 118, núm. 291; p. 120, núm. 301; p. 122, núms. 314 y 316; p. 192, núm. 432; p. 212, núm. 477). Y añádanse los testimonios de nuestro cancionero actual (Rodríguez Marín, II, pp. 60-66, núms. 1404-1443 y otros poemas sueltos en las páginas siguientes). En relación con algunos de los textos que cito en esta nota, me permito recomendar la lectura de *Versificación* (pp. 176-206, y el índice de referencias de la p. 339), las eruditas observaciones de Devoto (pp. 126-132) y los materiales comparativos de Torner (II, pp. 226-228). Añadamos algún texto sefardí: "Morenica sos / como la pimienta" (Algazi, p. 58, núm. 74).

[74] Sin salirnos del *Catálogo* de Menéndez Pidal, hay *romeros* en los romances que allí se incluya bajo los números 51, 56 (*palmero*), 60, 83 (*peregrino*), 92. Vid. también la nota que pongo al texto XLII, vv. 3, 8.

Capítulo VIII

CARÁCTER DE LAS CANCIONES JUDEO-ESPAÑOLAS

Complejidad de los cantarcillos sefardíes.

95. Si como quiere Eugenio Asensio [1] la canción de mujer ha sido el elemento unificador de la lírica de los cancioneros gallego-portugueses, en el mundo sefardí los cantos de boda cumplen idéntica misión. Aquí convergen tradiciones meramente religiosas (IV) con relatos romanceriles (LV, LVI, LVII) o cantos de todo tipo: de primavera (VIII), de lavanderas (XIII, XVI). Aquí los viejos temas hispánicos del rosal (XVI B, XXI), de la lluvia menuda (XXVII) o del mar (VI) junto a los ritos hebreos convertidos en poesía románica: baños de purificación llevados a ondas de pasión juvenil (XV) bajo la sombra encubridora de los frutales (XVI). Y aquí la voz —tierna, hermosa voz— de las enamoradas que suspiran en viejo castellano por el doncel que llega (XV, XVI) o que entonan —aún— su arcaica canción de amigo (VI, XV, XVII, XXVII, etc.). Todo esto, y cuanto silencio, exige técnicas muy diversas: no es bastante con que los temas sean variados y heterogéneos, sino que cada uno de ellos implica —también— una modalidad expresiva. No insisto en lo ya dicho. Simplemente, quiero caracterizar ahora lo que hasta este momento ha sido sólo enunciado.

---

[1] Página 19.

CANTIGAS DE AMIGO.

96. Dentro de este conjunto abigarrado y de tan rica personalidad, destacan las canciones que, hablando con técnica de los trovadores gallego-portugueses, pudiéramos llamar de amigo (cuando la doncella canta) o de amor (cuando es el varón). Justamente, las formulas usadas para la expresión de estos —y otros— sentimientos ha sido la paralelística. Pero antes de proseguir salgamos al paso de una interpretación, previsiblemente errónea si sólo atendemos a estas palabras. Es innegable, sí, que mucha tradición gallego-portuguesa se descubre en nuestros poemas, pero ¿es directa? Me parece difícil. Se interpone siempre ese mundo riquísimo del cancionero musical castellano. Incluso en momentos, como el cantar VI, en que oímos el rumor de las olas que amenazan. Es Castilla, con sus costumbres, con sus metros [2], con sus estrofas, con su temática, o una tradición que Castilla hereda pero que viene de más lejos [3]. Y no se olvide un hecho importante: aquí hay un conjunto, valioso por sí mismo, de cincuenta y siete canciones de boda, pero hay otras muchas que en Marruecos no se oyen, o que no he tenido la fortuna de recoger. Frente a esta mies tan preñada de grano, los cancioneros gallego-portugueses son muy pobres: en cientos y cientos de poemas conservados, sólo dos son de boda [4]. Y

---

[2] Romeu, *Catal.*, p. 35, ha señalado con justeza que los metros castellanos y catalanes de las cantigas de amigo suelen ser cortos, frente a la amplitud frecuente de los metros largos de Galicia y Portugal.

[3] Los temas que están en las jarchas y que jamás encontramos en las cantigas de amigo (Asensio, p. 25) figuran en mi cancionero. Cito, para total objetividad, en el mismo orden que enumera mi ilustre amigo: *alba* (referencias en mis textos XL, XLVII), *besos* (XXIX; los abrazos se repiten una y otra vez en mi núm. XV), *belleza del amado* (XXII, XXIII), *caricias osadas* (XVII, XLIII), aunque en justicia haya que decir que la comparación no es estrictamente homogénea, pues muchas de estas canciones no son "de amigo". Sin embargo, me parece de algún valor conocer bien su temática. Estos cuatro elementos aparecen en las jarchas números 25 y 28; 31, 39 y 47; 33 y 37; 29 y 30, respectivamente (edic. de S. M. Stern, *Les chansons mozarabes*. Palermo, 1953).

[4] *Ajuda*, pp. 853-854. Permítaseme transcribir completa la referencia de doña Carolina: "No Cancioneiro medieval ha apenas dois cantares relativos a bodas.

estilizados, pastoriles, frente a estas vaharadas de humanidad caliente que traen los cantos sefardíes.

97. En mi colección podrían ser, o son, cantigas de amigo las que llevan los números VI, XV, XVII, XXVII, XXXIV, XL, XLII. En otras, aunque habla la mujer, no podemos incluirlas en esta serie y, aun en ella, la XXXIV ofrece dudas en cuanto a su clasificación.

98. Como en la tradición peninsular desde las jarchas [5], la madre o la hermana vienen en ayuda de esta resuelta muchachilla. La madre, sin connotación de ningún tipo (XV, XL), es confidente, sabe interpretar el sentido erótico de los sueños (VI) y asiste, incluso, a las protestas menos recatadas de su hija (VI, VII) [6]. En la canción VII, que no debe ser de amigo, la madre es embellecida con algunos de estos epítetos ornantes de la tradición occidental: tiene *cuerpo lucido* (A, v. 2), *garrido* (B,

---

Mas nenhum é hymeneo. Antes são lamentos de pastoras. Uma, desprezada, chora:

So-lo ramo verde florido
vodas fazen ao meu amigo.
E choran olhos d'amor
(*CV*, 454).

Outra, liviana, refere-se a esponsaes mal-logrados por sua culpa:

O anel do meu amigo,
perdi-o so-lo verde pino
E chor' eu, bela.
O anel do meu amado
perdi-o so-lo verde ramo
E chor' eu, bela
(*CV*, 507)."

[5] Vid. Dámaso Alonso, *Cancioncillas "de amigo" mozárabes* (*Primavera temprana de la lírica europea*). RFE, XXXIII, 1949, pp. 322-323. El tema en los *Cancioneiros* ha sido actualizado por Romeu, *Cosante*, p. 55 (allí se pueden ver rasgos coincidentes con los judeo-españoles).

[6] La señora Frenk Alatorre señala, con toda razón, que en muchos cantarcillos viejos *madre* es un simple *cliché*; ciertamente, pero éste es un problema en el que no puedo entrar (*Glosas*, p. 326, n. 29).

v. 2) y *lozano* (A, v. 16, y B, v. 12). La hermana, una sola vez (XLVII), aparece como silenciosa consejera.

Formación del paralelismo

99. Nos encontramos, pues, con unas formas literarias perdidas hace siglos, resucitadas en torno al 1500 [7] y tercamente mantenidas por la fidelidad hispánica de los sefardíes. Pero —y lo hemos señalado una y otra vez— la expresión, una de sus expresiones, de que se vale la tradición judeo-española es la misma que se documenta desde los *Cancioneiros*: el paralelismo. Un tema desarrollado con ciertas variantes en sucesivas tiradas. La forma más simple de este vaivén es la de dos estrofas movidas por el suave oscilar de la danza o el canto de los coros alternos. Así se explica que, una y otra vez, los cantos de boda sefardíes consten sólo de dos estrofas, en las cuales juega el paralelismo más elemental [8]. Así las canciones VI A, VII A y B, IX (a pesar de que sus dos estrofas no están completas, existe muy claramente el paralelismo), XIII A, XV, XVIII A y B (sin los vv. 5-8), XXVII A (aunque tras el v. 16 hay diversos motivos heterogéneos), XXX, XXXIII A, XXXVI, XXXVIII, XXXIX, LII [9]. Este movimiento más simple se puede complicar, a la vez que se acentúa la dualidad estrófica, por la inserción de un elemento intermedio —sea estribillo o no— que viene a ser una especie de eje del movimiento: XX, XXIV, XLII, XLIII [10]. Del mismo modo el estribillo alterno (estrofa + estribillo + estrofa + estribillo + ...) tiene idéntica función enmarcadora: el carácter amebeo del ritmo se intensifica por esos versillos que, con frecuencia, son de carácter totalmente distinto al del resto del poema (por su metro y por su asunto). En tal caso

---

[7] Asensio, p. 73.

[8] Romeu, *Cosante*, p. 18, da algunas muestras gallego-portuguesas del procedimiento.

[9] El poema puede estar formado por dos estrofas, aunque no sean paralelísticas: XLVI, XLVII.

[10] El texto número XXXVII tiene un estribillo entre sus dos estrofas, no paralelísticas. El estribillo se repite en el poema XL.

se encuentran mis canciones III A, VI A, XV, XVI B, XXXIII D, LIII, LIV [11].

El que los textos tengan más de dos estrofas no hace sino repetir lo ya sabido: de un tema inicial, con forma de estribillo o no, glosado literalmente o no, se desarrollan otras estrofas. El poema resulta entonces formado por cabeza y dos elementos (X, XIX, XXXIV), de cabeza y tres elementos (XXII), o bien puede estar constituido por estrofas paralelísticas independientes: tres (XIV A, XLI, XLIII, LIV) [12] o cuatro (XVI B, XLVIII [13]).

La naturaleza alternante de todos estos poemas —apoyados en la música y en la danza— tiende a modelar con el dramatismo de las preguntas y respuestas los textos más largos. Así ocurre con los de carácter romancesco: XL, XLIV A, LVI, LVII. Si un romance se evade a esta norma, la repetición de cada uno de sus versos (LV) actúa de punto y contrapunto de la narración [14], con lo que los efectos obtenidos son idénticos.

Todos estos testimonios que he ordenado nos hablan de unas formas muy sencillas del paralelismo: la segunda estrofa no modifica, sino que repite los conceptos —e incluso las palabras, con la excepción de la última en los versos rimados— de la primera. A veces, cuando el poema consta de cuatro estrofas, tampoco hay complejidad mayor: se trata de dos elementos independientes, cada uno formado por dos estrofas paralelísticas (XVI B, XLVIII), pero conservando siempre la sencillez de los cantos bimembres.

Este carácter bimembre de la mayor parte de los poemas que he recogido es como el entramado que mantiene las formas externas de la poesía. Poemas hechos para el canto y la danza, con aire distinto, pero sometido a unas normas internas de carácter más riguroso. Por eso alternan los estribillos alternos

---

[11] En el núm. XXXII incluyo un poema más complicado: la primera estrofa se reitera con ligeras variantes en tercero y cuarto lugar.

[12] Cfr. Romeu, *Cosante*, p. 18.

[13] En este último caso hay una fuerte vinculación entre las estrofas primera y tercera.

[14] En el poema XL está atenuado el diálogo, pero aún se percibe una clara tentativa de conversación.

(participación del coro) y las letras amebeas sin que el segundo elemento modifique el contenido del primero, sino que lo amplía, lo intensifica. Así se explica también la abundancia de seguidillas con marcado carácter dual [15].

ALGUNOS RECURSOS EXPRESIVOS.

100. Anteriormente he hablado del paralelismo (pp. 65-80) y del léxico correlativo en estos cantares (pp. 80-94), tributos ambos a una determinada retórica literaria. Pero quedan por considerar las fórmulas introductivas de los versos.

La exclamación al frente de un verso es rasgo de la poesía cantada de tipo popular. El *¡ay!* de nuestros cantaores de flamenco es un procedimiento que viene de lejos. En las jarchas se atestigua el *¡ya!* equivalente a nuestra exclamación actual [16].

---

[15] Tengo a la mano una vieja colección de seguidillas. En la introducción al primer tomo se explica minuciosamente el baile por seguidillas para que "a los españoles venideros les quede a lo menos alguna noticia de las costumbres de este siglo y de sus bayles nacionales, sin que suceda lo que con las folías, la gallarda, la chacona, la zarabanda, el zarambeque, la xácara, y aun con el cumbé, el cerengue, el canario y otros muchos... que nadie sabe lo que han sido" (p. XII). Me permito copiar la antigua descripción porque —*mutatis mutandis*— vale, también, para los cantos y bailes sefardíes por seguidillas: "Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo a distancias de unas dos varas, comienza el ritornelo o preludio de la música: después se insinúa con la voz la seguidilla [...]: sigue la guitarra haciendo un pasacalle y al quarto compás se empieza a cantar la seguidilla. Entonces rompen el bayle con las castañuelas o crótalos, continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el qual se mudan al lugar opuesto los danzantes [...]; y volviendo a cantar al entrar también el quarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte [aquí acaba la seguidilla simple; el resto es ya estribillo]. Vuelven a mudar otra vez de puesto [...], sigue la tercera en los mismos términos que la segunda; y al señalar el noveno compás cesan a un tiempo y como de improviso la voz, el instrumento y las castañuelas" (pp. VII-IX de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, por don Preciso [Zamácoa]. Madrid. Imprenta de Repullés. Tomo I, 1816).

[16] Vid. las que llevan los números 6, 9, 17, 18, 20, 24, 36, 38 en *Les chansons mozarabes* de S. M. Stern (Palermo, 1953). Indico los poemas que tienen la exclamativa al comienzo de verso o de hemistiquio.

También el gallego Paio Gómez Chariño, trovador y almirante de la mar, invoca a Santiago con la exclamación *ai* de carácter popular [17]. Y así se introducen textos y textos de nuestro cancionero musical [18], de nuestras formas actuales del canto [19] y de nuestros poetas popularizantes. Así en Manuel Machado:

¡Ay, maresita del Carmen,
qué pena tan grande es
estar juntito del agua
y no poderla beber! [20]

Así en Rafael Alberti:

¡Ay, los que en andas del viento,
en un velero, a estas horas,
vayan arando los mares! [21]

Y así en Federico García Lorca:

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

---

[17] Asensio, p. 45, nota 43, ha visto muy bien cómo la entrada con *ai* (Codax, Meogo, D. Denis) pertenece a la "sensibilidad popular y se ha vuelto lugar común".

[18] Para convencerse, basta ojear las pp. 16-18 del *Índice general* de Cejador o las 250-251 del de la *Antología* de Alonso-Blecua.

[19] Bastará recordar el *¡ay!* de tanto canto regional. Por ejemplo en *Folk. musical,* de M. García Matos (HH 10107-10110), la exclamación encabeza cantos de Galicia (10107, cara 1, bandas 11-13; 10108, cara 2, bandas 1 y 3), Murcia (10107, cara 8, banda 11), Mallorca (10108, cara 7, bandas 5 y 11), Huesca (10109, cara 6, banda 1), Málaga (10110, cara 4, banda 5), Cáceres y Alicante (ib., cara 5, bandas 5 y 12, respectivamente; los textos completos en el folleto explicativo). En grabaciones específicamente dedicadas al cante flamenco se puede documentar hasta la saciedad este tipo de introducción. En la *Antología* de Andrade de Silva, la recojo en tonás, martinetes, deblas y saetas (HH 1201, cara 6, bandas 1-4), en caracoles, tarantas y cartageneras (HH 1202, cara 2, bandas 7, 1, 2), en serranas, cantes de trilla, nanas y peteneras (ib., cara 5, bandas 2, 3, 1, 2), en malagueñas, rondeñas y jaberas (HH 1203, cara 3, bandas 2, 4, 5) y en polos, seguiriyas y cabales (ib., cara 4, bandas 2, 4, 5).

[20] *Poesía.* Barcelona, 1940, p. 198.

[21] *Poesía, 1924-1930.* Madrid, 1934, p. 128.

¡Ay, amor
bajo el naranjo en flor! [22]

¡Ay, que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba! [23]

Del mismo modo, *¡ay!* inicia muchos versos de nuestros cantos de boda [24].

101. Otro recurso de carácter popular, repetido contínuamente en nuestras canciones, es el inicio del verso con la conjunción *y*. No siempre responde a la torpeza expresiva de apoyarse en una andadera para comenzar a caminar [25]. Muchas veces tiene un carácter intensivo [26]; de este modo se puede explicar que toda estrofa aparezca regida por la *y*, repetida al frente de cada verso, peraltando la individualidad significativa de los miembros a que se antepone (XXXI, vv 1-4, 10-12). Este carácter intensivo se acentúa cuando la conjunción aparece en el interior de un verso, como quebrándole la estructura para realzar el elemento al que se antepone: "Le mandara *y* un anío" (LV, vv. 23, 26) [27]. El carácter puntual, de pre-

---

[22] Sin salir del *Poema del cante jondo* (de donde proceden esos motivos) se podrían espigar muchos ejemplos, lo mismo que por toda su obra.

[23] *Canción de jinete*, en *Obras completas*, p. 308. *¡Ay!* introductivo también en los *Cantes flamencos*, de Machado y Álvarez ("Col. Austral"), pp. 76, 86 y 151.

[24] Salvo error, lo encuentro en los siguientes casos: XXXII, v. 10; XL, vv. 14, 21, 35, 42; XLIV A, vv. 47, 48; XLIV B, vv. 10, 16, etc; XLIX, v. 10; L, vv. 1, 8; LIV, vv. 4, 8, 12.

[25] Cfr.: VI A, v. 1; VII A, v. 25; XVIII B, vv. 6, 9; XX, v. 5, etc. Vid. Alberti, op. cit. nota 21, pp. 38, 102, 125. Para lo antiguo, Cejador, III, pp. 34 y 37. A. Sánchez Fraile (*Nuevo cancionero salmantino*. Salamanca, 1943, p. 196, nota) dice que el comienzo con *Y* es propio de la literatura folklórica salmantina, pero vemos que el rasgo tiene mayor difusión.

[26] Así aparece en fórmulas interrogativas ("¿*Y* la onsa de la grasia / *y* a cómo la venderé?", XI A, vv. 5, 6). Se siente muy bien ese valor en fórmulas deícticas: "*y este* nuestro novio / lo trae por gala" (XXIII, 3); otros casos de *y este*, *y el que*, en XXXI, v. 1; XXXII, v. 21; XLVI, vv. 5, 7. Formas enfáticamente intensificativas en L, vv. 6, 7, 10.

[27] Un caso interesante es el del canto LIV (vv. 4, 8, 12): "¡*Ay* qué lindas *y* qué bodas!". Los dos miembros, aislados por *ay*... *y*, no son más que el enunciado intensificado de un sintagma unitario: *qué lindas bodas*.

cisión locativa o temporal, se recoge en casos como "me adormía / *y* a las orillas del Sil" (VI A, vv. 5-6, 11, 16), "para haser con vos morada. / *Y* debajo de la rosa" (XVI B, 10, 14)[28]. Hay también un empleo conversacional de la conjunción, que viene a ligar la introducción del cantor con las palabras pronunciadas: "Desía el aguadero: / —*Y* arriba, hermana" (XXXVIII, vv. 2, 8). La significación final (XVIII B, v. 8; XXX, v. 4; XXXI, v. 18, etc.) puede aguzarse hasta el significado conclusivo: *cuando hay varios enunciados con y,* el último viene a ser como una recapitulación de lo dicho (XXXIII C, v. 6)[29].

102. La unión de los dos recursos anteriores da origen al *¡y ay!* de nuestros cantos sefardíes, sea en el gozo de las bodas[30], sea en el desgarro de las oínas: "¡*Y ay* los nidarales!"[31]. Recuérdense los gritos del cante jondo: en los que no tienen acompañamiento de guitarra (tonás, martinetes, deblas y saetas) o en los estilos de Málaga (malagueñas, rondeñas y jaberas)[32]. Y su resonancia en García Lorca:

¡Ay yayayayay,
que vestida con mantos negros!

¡Ay petenera gitana!
¡Yayay petenera![33]

---

[28] Más ejemplos en XVII A, vv. 5, 8; XVII B, v. 5; XVIII B, v. 6; XXIX A, v. 9; XXXI, v. 4, etc. Obsérvese —en éste y otros muchos casos— que la *y* se canta con el verso anterior y no altera el cómputo silábico.

[29] Ese carácter tiene precisamente la *y* en los estribillos pospuestos: "¿Quién irá a yamar al novio, / *y* quién lo irá a yamar?" (III B, v. 3-4); cfr. VII A, v. 13; XVI B, vv. 10 y 14, etc.

[30] Cfr.: XVIII B, v. 1; XXXII, vv. 3, 12, 18, 20; XL, vv. 5, 7, 28, 32; XLIX, vv. 7, 9.

[31] *Endechas,* p. 56, v. 30.

[32] Vid. *Antología* de Andrade citada en la nota 19 de este capítulo: HH 1201, cara 6, bandas 1-4, y HH 1203, cara 3, bandas 2, 4 y 5, respectivamente. En *Folk. musical* se oye en HH 10108, cara 2, bandas 8 y 10 (El Hierro y Navarra); cara 7, bandas 1, 2, 5, 7, 12 y 13 (Toledo, Mallorca, Ciudad Real y Murcia); 10109, cara 3, banda 9 (Navarra); cara 6, bandas 3, 4 y 9 (Zaragoza y Huesca); 10110, cara 5, bandas 1, 4, 7 (Cáceres), banda 5 (Valencia).

[33] Ambos testimonios proceden del *Poema del cante jondo,* en *Obras completas,* edic. Aguilar, pp. 233 y 243.

Leo Spitzer dedicó un hermoso estudio al *que* narrativo en un poema de García Lorca [34]. La génesis de su empleo va desde las fórmulas más cultas del latín hasta los usos más coloquiales. Nuestros cantos tienen estos *que* introductivos: "*Que* si te fueres / a bañar" (XIII, vv. 1-2 y 9-10; XIII B, v. 1) [35]. Pero en otras ocasiones, el *que* es una fórmula reiterativa (XXVII A vv. 17, 22, 30, 32, 33 [36]), comparable al "que si patatín, que si patatán" de la conversación.

103. Por último, no faltan las matizaciones aspectuales apoyadas en el empleo de *ya,* sea para indicar cumplimiento de una acción ("*Ya* sufrió la vida mía, / *ya* sufrió. / *Ya* sufrió la vida mía / y se bañó", XIX, vv. 11-14; "*Ya* está [hecha] la cama / como de novia honrada", XL, vv. 22-23), sea para indicar acción *in fieri* ("Ya se va [= 'se está yendo'] la Blanca Niña", LIV, v. 1) [37].

AMOR A LAS COSAS CONCRETAS.

104. Frente a la vaguedad y generalización léxica de los poemas gallego-portugueses, la tradición castellana trae esa veta de lo que —con término dudoso— llamaríamos realismo. También los cantos de boda sefardíes van en esto con el cancionero de Castilla. Intentar una comparación de mis textos con las cantigas gallego-portuguesas tendría demasiado de heterogéneo,

---

[34] *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español "que".* RFH, IV, 1942, pp. 105-126 y 253-265. Vid. también su crítica de C. E. Kany, *Impersonal "dizque"...*, en RFH, VII, 1945, pp. 299-300. Los cantos peninsulares usan, también, de este *que,* frecuente en la tradición sefardí. Sin salir de *Folk. musical* de García Matos, se documenta en Tenerife (10108, cara 2, banda 11), Ciudad Real (ib., cara 7, banda 12) y Huelva (10110, cara 4, banda 3).

[35] Otros ejemplos en XVIII B, v. 5; XXI, v. 1; XXIX B, v. 11; XXXII, v. 1. Cfr. las formas recogidas en el *Índice General* de Cejador (pp. 63-66) o en el de Alonso-Blecua, pp. 258-259.

[36] Cfr. XXVII B, vv. 7-9.

[37] Vid. J. González Muela, *El aspecto verbal en la poesía moderna española.* RFE, XXXV, 1951, pp. 75-91.

toda vez que en mi colección hay muchos poemas que no son paralelísticos; sin embargo, nos parece útil ofrecer unas cuantas muestras de las posibilidades expresivas de este vocabulario. Se verá entonces cuán lejos hemos ido de la belleza que, por otros caminos, habían conquistado los trovadores del occidente peninsular[38]. Me voy a fijar en tres campos léxicos: las plantas, el atuendo, la casa.

105. Plantas. Aparte términos generales como *valverde* (XXV, 1), *rama* (IX, 6), *florido y granado* (XLII, 5), *crecido y florido* (XLVIII, 7), *espiga* (IX, 3), hay hierbas como *yerba verde* (XVII D, 11), *yerbabuena* (XVII D, 9), *aljabaca* (LIV, 2); arbustos y flores como la *rosa* (XVI B, 3; XXII A, 2; XL, 32), el *rosale* (XXI, 2) o el *azahar* (XX, 6); árboles y frutos como el *pino* (XLI, 3), el *laurel* (XXXIX, 4), el *limón* (XVI A, 1, 9; XLIV A, 32) y el *limonar* (ib.; XLVIII, 6), las *mansanitas de oro* (IX, 2) y el *dátil* y el *datilar* (ambos en el XLIV A, 18).

106. Atuendo. En el vocabulario hay documentados verbos (*vister,* V C, 10; o *vestir,* XLVIII, 14; *calsar,* V C, 9; XLVIII, 14) y sustantivos. Éstos afectan a voces sin una exacta concreción (*ašuar(e),* V A, 1; X, 8; XXVIII, 6; XLIV A, 60) o a términos del calzado (*chapí,* XXVII A, 21; *sapatito de cordobą́,* XLIV A, 40)[39], del vestido (*trajito,* III B, 10; *capotito,* III B, 9; *toquita morada,* XVII A, 14), del adorno (*cinta de lana,* XVII A, 16; *sinta del telar,* XLIV A, 16; *cintas,* XXIX A, 3; *cuchaca morada,* XVII B, 14), ropa íntima (*camisa,* XIII, 6; *nagüita blanca,* XVII C, 11) u objetos de carácter religioso (*tefeḥlim,* IV, 9; *tefeḥlimes,* LIII, 11). Excepcionalmente rico es el mundo suntuario, sea en relación con la cosmética y acicalamiento (*empolar,* XXVI, 2; *albayalde,* XIV A, 3, 10; *azumbé,* XXII A, 2; *peine de*

---

[38] Ya Eugenio Asensio hizo el cotejo de los dos mundos (p. 214), pero creo que unos índices orgánicos de conceptos nos sorprenderán por la variedad y riqueza del vocabulario sefardí, aparte de que servirán para caracterizar —en sí y por sí— a esta poesía.

[39] Marçais (p. 111) habla de los antiguos calzados de las judías de Argel (*souliers en marroquin* o *en velours brodé et pailleté, mules rouges brodées en or*), aunque por 1930 no usaban ya otra cosa que zapatos franceses.

oro, XXXII, 7), sea con las *joyas* (XVIII B, 5: *anío,* XXII A, 10; XXXIII B, 4; XXXIV, 7; LV, 23; *ajjófar,* XLIV B, 48; *perlas,* XLIV A, 24; *oro,* IX, 2; XXIV B, 5; XL, 17; *oro fino,* XXXIII A y B, 2; *oro molido,* XIV A, 4; *plata,* XL, 18; *plata fina,* XXXII, 9; XXX A, 6; *esmalte,* XIV A, 12; XXIV B, 6; *coral,* XLIV A, 22).

107. La casa (XLI, 1, 3) tiene *escalones* (XXXIII, 1), *siyeros* (XXVIII, 3), *caño, baño, alcausera* (XLII, 8-9) y *aljaibe* (XX, 8) para llenar de agua el *cantarito* (XVII A, 3) [40]. El *cuarto* (XXIX A, 21) se ilumina por la *ventana* (XXIX A, 28) y se aisla por una *puerta* (XXIX A, 27), cuya seguridad se garantiza por *aldaba* (XXIX A, 24), *candados* (ib., 23) y *yaves* (VII A, 3; XL, 17). En un comedor podrá encontrarse una *mesa* (VII A, 7) y sobre ella *pan* y *vino* (VII A, 4; XLI, 6), mientras que en el dormitorio hay un *arca* XL, 16) con su *chapa* (ib., 18), la *cama* (VII A, 9; XVIII, B, 6) y todo un riquísimo ajuar: *almadraques* (XXXVII, 3; XL, 24) cubiertos por *sábanas de Holanda* (XXXVII, 4), *almohadas* (XXVII A, 26; XXXVII, 10) y, tendido sobre la cama, un *cobertor de lana* (XL, 25). Por la noche, el *candil* (V A, 6) se usaba para alumbrar [41].

108. Todo esto nos lleva, una vez más, al amor de los castellanos hacia las cosas inmediatas y muy concretas.

---

[40] En los dibujos a que me refiero en la nota siguiente, se puede ver una mujer judía llevando un cántaro.

[41] En Marruecos, tanto los árabes como los beréberes conocen la palabra bajo la forma *lqandil* (vid. Laoust, pp. 56-57; dibujos en las pp. 58-59), que Laoust deriva del árabe (que a su vez procedería del latín candela).

CAPÍTULO IX

PATOLOGÍA Y TERAPÉUTICA RAPSÓDICAS. CÓMO UNA CANCIÓN SE CONVIERTE EN ROMANCE [1]

LINGÜÍSTICA Y POESÍA TRADICIONAL.

109. El estudio de mi texto núm. XLIV da lugar a los complejos problemas que planteo e intento resolver en las páginas que siguen.

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

[1] Una primera versión de este capítulo se publicó en la RFE, XLII, 1958-59, pp. 19-35. Hago ahora algunas modificaciones de detalle y, sobre todo, lo adapto a la naturaleza de este libro, de donde fue desgajado.

la palabra moría por desgaste, por insuficiencia física o porque otros seres la llevaban a la muerte.

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

111. Recuérdese que poco después del nacimiento de la *geografía lingüística* surgió el concepto de *geografía folklórica.* Del mismo modo que el conocimiento geográfico de la lengua permitió conocer su estratigrafía y —gracias a ésta— el origen de una palabra, sus focos de irradiación, su transmisión de ondas, así la geografía folklórica, aplicada por Ohrt y Krohn y por el español Menéndez Pidal, ha permitido conocer el origen de una balada, su prolongación y el grado de su vitalidad.

Del mismo modo que el método geográfico es válido en las dos especulaciones de tipo tradicional, es lícito recurrir a los métodos lingüísticos para alumbrar la senda, hasta ahora en penumbra, del cancionero oral. En efecto, cuando una palabra tiene una débil estructura fonética, esto es, se confunde fácilmente con otros términos dispares (caso del francés *ef, é* 'abeja' o del andaluz *má* 'mal') por carecer de expresividad fónica, la lengua debe aplicar su "terapéutica" para salvar los miembros poco consistentes (francés *abeille, mouche à miel,* andaluz *malamente*) [2]. Es decir, una taumatúrgica ortopedia ha dotado de medios naturales a estos miembros mutilados y les permite —tal es el milagro— vida nueva, sin el recuerdo o la cicatriz de la vieja dolencia. Voy a aplicar estos conceptos a la poesía tradicional.

112. Es un hecho sabido que, igual que el romancero, "los más breves villancicos o coplas populares se elaboran y refunden en variantes tradicionales" [3]. Ahora bien, hay una ne-

---

[2] Cfr. J. Gilliéron, *Thaumaturgie Linguistique.* París, 1923, pp. 12-16. *passim.*

[3] R. Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española,* apud *El Romancero, teorías e investigaciones.* Madrid, s. a. [1928], p. 52.

cesaria disyuntiva entre un romance y una cancioncilla, según vamos a ver. Es archisabido que los romances suelen eliminar en su transmisión alguno o algunos de sus elementos. Unas veces, la versión abreviada logra modelos de perenne belleza, como en el caso del *Conde Arnaldos* [4]; otras veces, la versión reducida produce poemas con elementos caóticos a los que hay que reordenar, como en el caso de *Las hermanas reina y cautiva* [5]; acaso, y cito un ejemplo gestado y transmitido desde Cataluña, los elementos inconexos inducen en época tardía a creaciones totalmente alejadas del espíritu primitivo, como en *La misa del amor* [6].

Estas tres soluciones presentan claros motivos de patología rapsódica. En el primer caso, la memoria falaz no logra vulnerar gravemente el sentido poético del romance, antes bien, lo enriquece a costa de la lógica (*Conde Arnaldos*). Los resultados de la patología no tienen, pues, proyección ulterior.

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

---

[4] Vid. R. Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional...*, op. cit. nota anterior, pp. 18 y ss.

[5] Vid. P. Bénichou, *Romances judeo-españoles de Marruecos,* RFH, VI, 1944, pp. 116-121, y M. Alvar, *Cinco romances de asunto novelesco...* Est. Rom, III, 1951-52, pp. 58-66 y 78-80.

[6] Vid. María Rosa Lida, *El romance de la misa de amor,* RFH, III, 1941, pp. 24-42.

114. Por último, el desgaste de un romance puede ser tal que apenas quede de él otra cosa que un sutil polvillo, algo así como esas voces que el comercio lingüístico de cada día ha desgastado hasta convertirlas en corpúsculos casi imperceptibles, y desde luego, poco afines con su origen (¡cuán grande no ha sido la erosión del latín *seniore* para reducirse al español *so*!). Entonces, esas moléculas de lirismo brillante o de deslumbradora claridad son capaces de retener la atención de un poeta ignorado que como cuidadoso batihoja las va aprovechando en nobles menesteres, siquiera sean distintos de aquél para el que fueron creadas. Así ha ocurrido en *La misa de amor,* donde ni los motivos de los afeites de la dama ni el de la misa turbada por los encantos de la bella Isabel son otra cosa que aditamentos de una versión enriquecida. No puedo olvidar los casos de terapéutica lingüística paralelos al hecho folklórico: el LAUDANUM convertido en *l'eau d'anon, piñolou* que nada tiene que ver con el *loup* 'lobo' y mucho menos con *renard* (*peigne de renard,* en algunos puntos de Francia), o el ALBU SPINU hecho nada menos que *épine de la Vierge* a través de *noblepin* [7]. En los casos aducidos, creaciones de la brillante imaginación popular, cuyo motivo —como en el romance español— no fue otra cosa que una chispita que acertó a producir la inducción.

LA CANCIÓN Y EL ROMANCE.

115. Necesitaba establecer este paralelismo, tan evidente, para poder entrar en un campo más complejo. Hemos visto en tres ejemplos muy claros que la transmisión oral de los romances mutila con harta frecuencia la primitiva estructura de los poemas y que es necesario reordenar los elementos supervivientes. No de otro modo ocurre con la cancioncilla lírica. Pero en

---

[7] Estos ejemplos proceden de J. Vendryes, *El lenguaje.* Barcelona, 1943, p. 242, y de K. Jaberg, *Die Sprachgeographie.* Aarau, 1905, pp. 24-27. Esta obra (traducida por A. Llorente y M. Alvar) se volvió a publicar por la Universidad de Granada (1959).

ella, la misma emoción de su brevedad, el palpitante balbuceo del cantar o la truncada transmisión de la letra sometida al aire de una melodía impiden, por lo común, reelaborar los temas que sobreviven. Nos queda entonces sólo el temblor emocionado de versos inolvidables, aislados de todo asidero:

Ardé, corazón, ardé,
que no os puedo yo valer [8].

Del amor vengo yo presa,
presa del amor [9].

Todas cantan en la boda
y la novia llora [10].

En acordarme quién fui
la memoria me lastima [11].

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

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

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

---

[8] Cito según Alonso-Blecua, p. 43, núm. 86.
[9] Ib., p. 77, núm. 184.
[10] Según Devoto, p. 43, núm. 27.
[11] Ib., p. 18, núm. 2.

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

Arroyo, no corras más,
miá que no has de ser eterno,
que t'ha de *quitá er* verano
lo que t'ha *daito* el *ivierno* [12].

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

El problema en un epitalamio sefardí.

117. En 1896, Danon [13] copió de un manuscrito judeo-español de Oriente, fechado en 1641, el estribillo *Adobar, adobar, adobar, caldero adobar.* Desgraciadamente el texto nos quedó desconocido. Sin embargo, en 1944 Paul Bénichou publicaba cuatro versos de un "canto para bodas que enumera las bellezas de la novia" [14]. Tampoco ahora llegamos a conocer otra cosa que cuatro versos. Sin embargo, dos de ellos son, con ligeras variantes, el estribillo descubierto por Danon:

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

---

[12] Menéndez Pidal, art. cit. en nota 3, p. 51.

[13] XXXII, p. 107. El estribillo era conocido en la vieja literatura, pues consta en un manuscrito de Módena (cfr. Charles V. Aubrun, *Chansonniers musicaux espagnols du XVIIe siècle*: II. *Les recueils de Modène.* BHi, LII, 1950, p. 326). M. Frenk Alatorre ha relacionado la canción marroquí con la castellana, cfr. *Supervivencias,* pp. 70-71 (núm. 52) y *El antiguo cancionero sefardí.* NRFH, XIV, 1960, p. 314 (núm. 1).

[14] P. Bénichou, RFH, VI, 1944, p. 355. He tratado de encontrar documentación de este poema en cuantos textos sefardíes he podido consultar. El resultado de mis pesquisas se puede ver en la nota 3 de mi artículo *Interpretaciones judeo-españolas del árabe "ġabba".* RPh, XVII, 1963, pp. 323-324.

Los informes de Bénichou en este momento nos son especialmente valiosos, por cuanto nos indican que el poema "enumera las bellezas de la novia". En la literatura sefardí son conocidos algunos *piyutim* en los que el novio va narrando las gracias de la joven desposada; recuérdese el oriental *¿Cuálo alabaré en primero?* [15] o el marroquí *¡Qué lindo pelo tienes tú, Raḥel!* [16]. Quedan, sin embargo, por filiar los poemas que tan parcamente nos han presentado Danon y Bénichou. La clave vamos a encontrarla en Marruecos. Efectivamente, en Alcazarquivir [17] se canta este mismo estribillo con un poema misceláneo cuyo núcleo principal está formado por la descripción de las prendas de la novia. Esto nos pone en camino de una posible identificación. Ahora bien, prescindiendo del estribillo, el resto del poema de Alcázar coincide con otros textos conocidos, sea en su primitiva forma de canción, sea en otra posterior de romance.

118. Mi texto XLIV B, familiar desde que Benolíel [18] lo imprimió por vez primera, es una linda narración "en que la nuestra novia", provocando con ingenuas preguntas el encarecimiento de todas sus prendas, va lamentando la próxima pérdida de ellas y, más que todo, "la de su libertad de niña". A sus preguntas, el coro responde: a cada nueva cuestión repite todas las anteriores respuestas en orden inverso, y al fin, se reitera siempre el estribillo de *¡Pase la novia con el novio!* Para tener cabal idea de la naturaleza del poema, me voy a permitir reproducir una de sus estrofas, la segunda:

Dice la nuestra novia:
—¿Cómo se llama la cara?
—No es cara que ella se llama,
sino rosa del rosal.
—¡Ay, mi rosa del rosal!
¡Ay mi seda de labrar!

---

[15] Attias, p. 203, núm. 93.
[16] Núm. XLV de esta colección.
[17] El texto figura en el trabajo de J. Martínez Ruiz, *Poesía sefardí de carácter tradicional,* "Archivum", XIII, 1963, p. 103, núm. I; vid. además las pp. 110-111, núm. XVII.
[18] XIV, pp. 369-371, núm. 13.

¡Ay, mis campos espaciosos!
¡Pase la novia con el novio! [19]

En 1932, Hemsi (*Coplas,* cuad. 1.°, VI) daba a conocer una linda canción, no localizada, cuyo texto es el que sigue:

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

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

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

El novio le dize a la novia: ¿Cómo se llama esta cabeza?
Esto no se llama cabeza, sino una linda pertucal.

A mi linda pertucal,
A mi campo espacioso,

---

[19] En el fragmento anterior, el verso 6 corresponde al elogio de la estrofa precedente; el 7 se repite siempre, y el 8 es el estribillo. El poema tiene la estructura que sigue:

el v. 1 se encuentra en todas las estrofas.
el v. 2 aparece a lo largo de las 18 preguntas, variando tan sólo el objeto: cabello, cara, frente, cejas, etc. Su forma universal es la de *¿Cómo se llama el (la)...?*
el v. 3, como el v. 2, sólo se modifica en cuanto al objeto preguntado.
el v. 4 varía en cada estrofa, sustituido por una metáfora distinta.
el v. 5 repite al anterior, con sólo trocar la adversativa *sino* por la exclamación *¡ay!*
el v. 6 es el quinto de la estrofa anterior. Si llamamos *n* al número de la estrofa que se canta, la repetición del quinto verso de cada estrofa se hace siguiendo el siguiente orden: n, n -1, n -2, n -3, etc., hasta llegar al verso correspondiente de la estrofa primera.
los vv. 7-8 se repiten en esos lugar y orden a lo largo de todo el diálogo.

A mi lindo namoroso,
¡Biva la novia con el novio!

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

A mi cirma de lavrar,
A mi linda pertucal [20].

Si comparamos estos textos con otros conocidos: el del *Catálogo* de Menéndez Pidal [21], el *Ya se va la blanca niña* de Ortega [22] o el tetuaní de que luego haré mención, lo primero que sorprende es que el canto de boda se ha convertido en romance y se ha ido aproximando a otros textos estrictamente romancescos, En segundo lugar, llama la atención que en todo este conjunto relativamente numeroso falte siempre el estribillo.

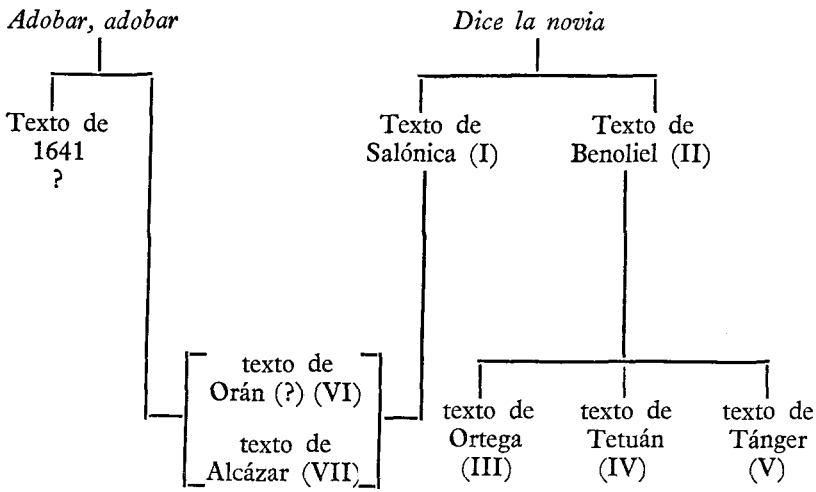
119. Con estos materiales se puede intentar ya una primera discriminación. El estribillo de 1641 (*Adobar, adobar, adobar, caldero adobar*) vive hoy en Orán y Alcazarquivir. Aunque no podamos inferir el contenido del texto de Danon, no aventuraremos mucho si, por los indicios que tenemos, acercamos la canción oranesa a la de Alcazarquivir y, gracias a ésta, penetramos en el bloque compacto de las versiones sin estribillo (tanto marroquíes como salonicenses). Al estudiar el romance de *Gerineldo* en un trabajo impreso años ha [23], pude escribir que la vinculación de Orán y Alcázar respondía a una tradición muy antigua. Otros trabajos sobre el romancero sefardí han confirmado mis creencias [24], y fruto de esta vieja unidad que salvando lagunas actuales constituyen Orán y Alcazarquivir, es la presencia de elementos uniformes en el cantar que estudio.

Si nos adentramos en el portillo que franquea la versión de Alcázar, podemos establecer la conexión de estos poemas que "enumeran las bellezas de la novia" con el bloque compacto de canciones y romances que, inspirados por la misma contem-

---

[20] P. 40. El poema (pp. 40-42) consta de diez estrofas.
[21] Número 134.
[22] P. 229.
[23] *El romance de Gerineldo entre los sefarditas marroquíes*, BUGr, vol. XXIII, núm. 91, 1951, p. 138.
[24] *Amnón y Tamar en el romancero marroquí*. VRo, XV, 1956, p. 249.

plación, carecen del estribillo de Danon. Sin embargo, es necesario que nos aventuremos en el terreno de la conjetura, pues ese texto de 1641, que nos hubiera resuelto la aporía, ha quedado abierto como un garabato de duda. El hecho de que Orán y Alcázar vayan juntos, como en otras ocasiones, y que frente a esas comunidades se alcen todos los demás testimonios, nos hace pensar que son independientes el estribillo y el canto que pudiéramos denominar *Dice la nuestra novia,* aislado tanto en Oriente como en Marruecos. Después, ambos poemas se unieron y unidos aparecen también. La documentación actual autoriza a reconstruir la siguiente genealogía:



120. Si mi hipótesis es acertada, tendríamos dos fuentes (*Dice la novia* y *Adobar, adobar*) cuyas aguas han seguido caminos distintos o han podido llegar a encontrarse. Proceso de evolución o de captación como el que se da, pongo por caso, en los romances de *Gerineldo* y *La boda estorbada* [25], *La bella en misa* y *Virgilios* [26], o *Por las almenas de Toro* y *Mira, Zaide,*

[25] Vid. el trabajo citado en la nota 23.

[26] Vid. *Los romances de "La bella en misa" y de "Virgilios" en Marruecos,* "Archivum", IV, 1954 (*Homenaje a A. Alonso*), pp. 264-276.

que te aviso[27]. Si ahora nos fijamos en la rama más simple (*Adobar,* etc.), hemos de notar, tan sólo, que conocemos el estribillo de 1641, pero ignoramos en qué texto aparecía e ignoramos si ha tenido genuina evolución; lo único cierto es que al cabo de trescientos años vuelve a aparecer en Orán y Alcázar unida al otro texto objeto de mi estudio. No podemos aclarar más: ni su origen, ni su sincronía, ni su suerte autónoma.

El *Dice la nuestra novia* (o *El novio le dize a la novia*) ya da más luz: los textos de Salónica (I) y de Benolíel (II)[28] están muy próximos, acaso en su origen no fueron sino uno. En su forma actual, hacen pensar que el de Benolíel es un texto fijado por la escritura, pues su perfección dudosamente podría hacer creer en la transmisión oral: la estructura del poema es muy regular, cada una de sus estrofas aparece cuidadosamente construida y los octosílabos no se alteran si no es por la introducción (en definitiva ajena al poema) y por el grito jubiloso repetido una y otra vez de *¡Pase la novia con el novio!*[29]

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

Dada la identidad de la versión de Ortega con la mía[30], hay que hacerlas remontar a una fuente común de la que derivan sin grandes diferencias. Teniendo en cuenta esta íntima proximidad que ambas manifiestan, he pensado que nuestra versión pudiera proceder de la impresa por Ortega; he abandonado, sin embargo, esta hipótesis porque el texto de *Los hebreos en Marruecos* ofrece alguna defectuosa interpretación o alguna modernización, como *piedad* por *piadad, trenzar* por *transar, del tilar* por *datilar,*

---

[27] Cfr. *Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí.* RFo, LXIII, 1951, pp. 282-305.

[28] Basta comparar las estrofas que transcribo en las pp. 137-139.

[29] Me parece muy incierta la interpretación de este verso hecha por Benolíel, p. 369. Creo que se trata de una exclamación de alegría. No hay que desdeñar su estructura salonicense: *¡Biva la novia con el novio!* En cuanto a los retoques que Benolíel introducía en sus textos, vid. M. Alvar, *Interpretaciones judeo-españolas del árabe "ġabba".* RPh, XVII, 1963, pp. 327-328.

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

Sirena por *serena, arcos* por *marcos, tantas* por *tantos* [31], faltan mis versos 33-34 y la lectura del 26, aunque más "literaria" en Ortega, es más "correcta", desde el espíritu del poema, en la versión oral.

Los textos de Orán y Alcázar deben ser bastante próximos, aunque no pueda concretar más por no haber sido impresa la versión de Bénichou (VI). En el de Alcázar falta el preámbulo, pero coincide con Salónica en comparar la cabeza de la novia con una naranja (*pertucal, toronja*), en poner en boca del enamorado el elogio de las prendas de la doncella y en carecer de rima, pues no puede considerarse como tal el estribillo *y sacado del telar,* repetido cada tres versos. Por tanto, habrá que considerar independiente de las tetuaníes esta versión de Alcázar (VII) [32] en la que, además, su final está formado por un heredero de *Adobar, adobar.* En el esquema anterior (p. 140) han quedado resumidos los pasos que —según mi juicio y los datos que manejo— han seguido los dos poemas antes de llegar a su actual situación.

El nacimiento de un romance.

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

El texto de la canción estaba vulnerado. El octosilabismo del poema había podido motivar su ruina. Se trata de un poema

---

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

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

amebeo en el que las preguntas podían variar de rima, mientras que la mantienen regular los segundos miembros de la estrofa; justamente los que se conservan con un escandido fijo. La reiteración en torno a un tema hacía recordar las repeticiones del romancero. Todo esto, con la misma fuerza que la analogía en lingüística, fue inclinando la primitiva estructura del cantar hacia el campo romancesco. El poema perdía, sin duda, su condición musical, pero se aseguraba la supervivencia dentro de un dominio donde la vitalidad se manifiesta llena de vigor. No se olvide que los sefardíes, aun en tiempos modernos, han enriquecido el romancero con frutos de su minerva (bástenos el ejemplo de Sol Hachuel, que es posterior a 1834 [33]), y no se olvide que cuando muere Beḥar Carmona, la endecha con que lo lloraron los judíos de Constantinopla fue un romance con muchos versos octosílabos [34].

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

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

En primer lugar, el nombre de la protagonista *Blanca Niña,* sea como propio o común, está en los romances de *La Adúltera* (*Catálogo,* núm. 78), del *Rapto* (id., número 94) y era conocido por nuestras viejas canciones, según se recoge en Cejador (números 27, 824, 1282, 1524).

Después, tengamos en cuenta que todas las comparaciones basadas en el cuerpo de la novia acaban en *-á,* seguida o no de consonante, y forman siempre versos octosilábicos; basta inter-

---

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

[34] M. J. Benardete, *Hispanic Culture and Character of the Sephardic Jews.* New York, 1952, pp. 122-123.

calar entre cada dos de ellos una de las prendas de la novia para obtener la estrofa romancesca. Desde este romance en *-á* se pueden explicar bien las otras partes que integran la unidad poemática. Por causa de la rima se asociaron al texto recién nacido otros en *-á,* como el del *Conde Claros y la Princesa acusada,* de donde son los versos:

Ya se sale la princesa
de su palacio real
(Tetuán)

ya se sale la princesa
de sus baños de lavar
(Larache) [35]

que se oyen en el romance que estudio. Ahora bien, este comienzo es "un recuerdo del romance de *Guiomar* (*Primavera,* núm. 178), sugerido por los versos del romance viejo del *Conde Claros*" [36]:

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

que tan buena andanza tuvieron en la literatura sefardí. Baste recordar que Sabbatai Ceví, el falso Mesías de Esmirna, entonaba, a mediados del siglo XVII, un romance vertido a lo divino en el que la bella Melisenda "venía de los baños — de los baños de lavarse" [37] y en el que —como otras veces en el romance sefardí y una vez más en el texto que estudio— los labios son de coral; las cejas, arcos; los ojos, claro cristal; la frente reluce como un espejo, de acuerdo todo con la poesía contaminada del espíritu árabe.

122. Pero no sólo hay esto. Es tópico en la literatura romancesca estar en un rosal o comparar con él a la muchacha casadera; citaré los casos de la *Novia abandonada,* de los *Amantes perse-*

---

[35] En el *Catálogo* de Menéndez Pidal, núm. 24, el romance empieza por "Ya sale la princesa / de en los sus baños bañar".

[36] *Catálogo,* núm. 24.

[37] Vid. R. Menéndez Pidal, *Un viejo romance cantado por Sabbatai Ceví,* apud *De primitiva lírica española y antigua épica.* "Col. Austral", núm. 1051, pp. 97-102. El trabajo se publicó otras veces, cfr. M. Alvar, *Romancero judeo-español de Marruecos,* Las Palmas, 1966, p. 33, nota 41.

5. Litografía de Sol Hachuel, "la heroína hebrea".

6. Joven moderna con el tradicional vestido de "berberisca".

guidos o de *La mujer de Juan Lorenzo* (cfr. pp. 114-116); el "decir un cantar" (v. 6 de mi texto) lo ha inmortalizado el romancero en la misteriosa melodía que entona el conde Olinos. El sintagma *buen reye* (v. 45) es constante en la literatura sefardí (textos tetuaníes recogidos por mi y que llevan los números 3, 47, 95, 119, etc., en el *Catálogo*) [38].

123. Acerquémonos al final: *me dates marido viejo, / viejo era y de antigüedad,* son unos versos que recuerdan otros del romance de *La mujer del pastor* [39], con un arrastre (*vieja es y de antigua edad*) del de *La linda Melisenda* [40]. Queda justificada así —desde dentro del romancero— la quiebra absurda del sentido lógico que ha experimentado la canción recién adaptada. Por último, el fragmento con que acaba nuestro texto (vv. 46-60) no es otra cosa que una leve adaptación de los versos finales del romance de *La buena hija* (*Catálogo*, núm. 119), según se oyen en Tetuán:

¡Ay, válgame Dio del sielo,
ay, qué bonito cantare!
—«¡Si son ángele del sielo
o serena de la mare?»
—«No son ángele del sielo
ni serena de la mare;
hija soy de buen rey
dando consuelo a mi padre».
—«Padre que tal hija tiene
no necesita axuare».
Mándola sien marco d'oro
y otro tanto de axuare.
Y otro día de mañana
la rica boda se armare [41].

---

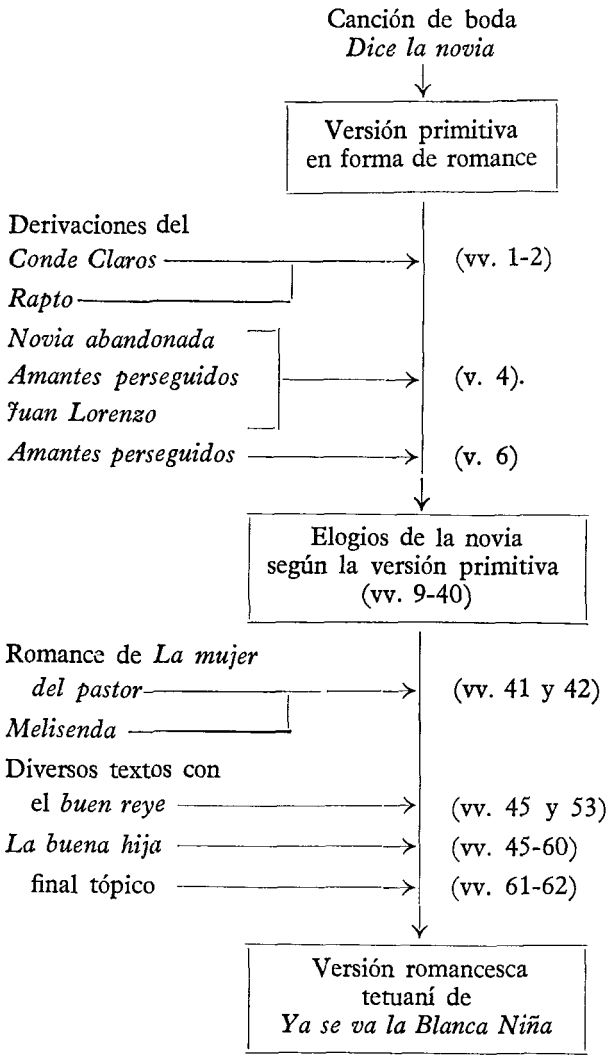
[38] Vid. Bénichou, RFH, VI, 1944, pp. 58, 113, 343; y Alvar, *Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán*, Est. Rom., III, 1951-52, p. 84, v. 77; "Archivum", IV, 1954, p. 267, v. 45; VRo, XV, 1956, p. 249, etc.

[39] *Catálogo*, núm. 73.

[40] Cfr. Bénichou, p. 48, v. 22. Mi versión de Tetuán coincide con el texto de la canción que estudio.

[41] Cito una versión recogida directamente por mí, como siempre que aduzco testimonios de Tetuán o Larache. Los problemas que plantean estos trueques en la transmisión de las manifestaciones poéticas han sido analizados, con valoración del elemento psicológico, por Daniel Devoto, *Sobre el estudio folklórico del romancero español...* BHi, LVII, 1955, pp. 271-279 especialmente.

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



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

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

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

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

OTRA VEZ LINGÜÍSTICA Y FOLKLORE.

124. Acabamos de asistir a un complicado proceso de elaboración romancesca. Para ordenar tanto paso disperso ha sido útil conocer la geografía de las variantes: así he podido aislar el estribillo *Adobar, adobar* del canto de boda *Dice la nuestra novia.* Pero es más importante conocer cómo se ha generado un romance sobre un viejo epitalamio. La estructura de la canción era, como texto lírico, un tanto anómala, puesto que la regularidad métrica, la analogía de las rimas y el dramatismo, que sólo se dan en las respuestas (y no en las preguntas), produjeron la diferenciación del cantar en dos miembros; el segundo, naturalmente, era el único que, dada su estructura, podía fructificar. Así, pues, en el momento mismo de la escisión, las preguntas agrupadas constituían un romance. Hasta aquí la patología, esa dolencia rapsódica producida en el seno del *piyut* que determina la intervención terapéutica de la tradición oral. Efectivamente, en el conjunto herido hay unos elementos que por su irregularidad, monotonía, falta de cohesión, etc. estaban condenados a morir, mientras que otros por su isosilabismo, regularidad rítmica, rigurosa estructura, podían ser salvados. Pero esta salvación se tenía que operar por medio de la analogía, que tanto en lingüística como en poesía tradicional, es el principio nivelador de las fallas del sistema, el único principio que evita el caos a que llevan el desgaste fonético o la memoria infiel. Y la analogía ha conducido, por todas las causas expuestas, la canción al campo del romancero. Cumplido este primer proceso mediante el cual los elementos supervivientes logran nueva vitalidad en un medio distinto al que nacieron, es preciso

reacomodarlos para que su fisonomía no se resienta, para que la nueva vida de que quedan dotados sea fructífera y no estéril o vegetativa. Entonces, fieles a la llamada, viejos romances bien situados en el ambiente de su tradición aprontan las amarras (un arcaísmo, un sintagma, unos versos, un conato de argumento) que fijan la nueva adquisición e impiden que, desarbolada, vaya dando barquinazos como nave a la deriva. Tal los hechos lingüísticos. Recordemos el famoso testimonio del *nwar*, 'mirlo' en francés. Etimología popular, analogía fonética, imaginación viva, todo dispuesto para salvar a la AUREA MERULA cuando sonó la hora de su muerte, y entonces, AUREA> *oire*, librada de la ruina total de la familia lingüística gracias a los nuevos motivos que la fijaban a un ambiente bien lejano de aquel en que nació [42].

E igual que en lingüística, he ido levantando estratos, todas estas contaminaciones orales, para llegar hasta la forma primitiva; pero no se olvide, teniendo en cuenta algo que se aprende en los estudios lingüísticos, el concepto de "familia tradicional". No hace mucho Malkiel acuñaba el término de *Word Family* para unas fructíferas especulaciones etimológicas. "La ventaja [de este nuevo] método estriba en su carácter casi exclusivamente lingüístico; antes de buscar las soluciones en otros campos, es precisamente la lingüística quien debe resolver sus propios problemas" [43]. No otro ha sido nuestro intento de hoy: trazar la genealogía romancesca, conocer la *familia rapsódica,* de un texto que se nos presentaba en un grado de máxima heterogeneidad, pero buscando los medios de resolver el problema dentro, precisamente, de la poesía tradicional. Aquí, como en lingüística, los "conatos de reconstrucción ofrecen, como es necesario, una posibilidad de error, que se reduce al mínimo si en el estudio de cada forma (diríamos en lingüística) o de cada versión (diríamos en poesía tradicional) se hace constante referencia a su cronología absoluta

---

[42] Vid. J. Gilliéron y M. Roques, *Études de géographie linguistique.* Paris, 1912, pp. 6-9.

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

y relativa" [44] y si se tiene en cuenta el complicado espíritu del hombre que, al enmascarar con mucha frecuencia el aspecto de las voces o de los poemas, exige siempre de nuevos métodos para llegar al conocimiento de su verdad más honda, mientras olvida el carácter demasiado simplista de las leyes fonéticas o de los estrechos esquemas que desbordan la posibilidad de interpretar la mal llamada poesía popular.

[44] Vid. la parte III de la obra de Malkiel, citada en la nota anterior.

Capítulo X

ENCUENTRO DE TRADICIONES: LA DESCRIPCIÓN FÍSICA DE UNA MUCHACHA

Los textos sefardíes.

125. En el capítulo anterior he mostrado la tradición judeo-española actuando para captar un canto de boda hacia el ancho río del romancero. Sin embargo, los problemas que plantea ese texto no se clausuran allí. La descripción de la novia procede de una tradición más vieja: los retratos medievales (latinos y romances) de las damas, el mundo metafórico manejado y —lo vamos a ver— la tradición peninsular de las *mayas*. Ello nos obliga a unas minuciosas descripciones. Ante todo, partamos del material que ofrecen mis textos XLIV A y XLIV B.

126. Siguiendo la narración de ambos poemas, los dones de la desposada se ordenan según la enumeración siguiente:

	Salónica [1]	Tánger [2]	*Canc. rit. A* [3]	*Canc. rit. B* [4]	XLIV A	XLIV B
1.	cabeza	...	... cabeza	... cabeza		... cabeza
2.	cabellos	... cabello	... cabello	... cabello	... cabello	... cabello
3.	caras [8]	... cara	... cara [11]	... cara [8]	... cara	... cara [8]
4.		... frente	... frente	... frente	...	... frente

[1] Molho, pp. 40-42.
[2] Benolíel, XIV, pp. 369-371.
[3] Pp. 95-102.
[4] Pp. 103-108.

	SALÓNICA	TÁNGER	*Canc. rit. A*	*Canc. rit. B*	XLIV A	XLIV B
5.	cejas	... cejas	... cejas	... cejas	... cejita [6]	... cejas
6.	ojos	... ojos	... ojos	... ojos	... ojos [5]	... ojos
7.	nariz	... nariz	... nariz	... nariz	... nariz	... nariz
8.	boca [12]	... boca [9]	... boca	...	... boca	...
9.	labios	... labios [8]	... labios	... labios	... labios	... labios
10.	dientes	... dientes	... dientes	... dientes	... dientes	... dientes
11.	lengua	...	...	... lengua	... lengua	... lengua
12.		... barba	... barba	... barba	... barba	... barba
13.		...	... oído	...	...	...
14.		... pescuezo	... cuello	... gabba	... gala	...
15.		...	...	...	... hombros [16]	...
16.		... brazos	... brazos [17]	... brazos	... brazos [17]	... brazos
17.		... pechos	... pechos [16]	... pechos	... pechos [15]	... pechos
18.		... tripa	... tripa	... tripa	... tripa	...
19.		...	... [sexo]	... xaxo	...	...
20.		... piernas	... piernas	... [piernas]	...	...
21.		... pies	... pies	...	... pie	...
22.		... manos	...	...	...	...
23.		... dedos	...	...	...	...

127. Las comparaciones usadas son:

		SALÓNICA	TÁNGER	*Canc. rit. A*	*Canc. rit. B*	XLIV A	XLIV B
1.	*cabeza*	... naranja	...	... campo	... campo	...	... campo
2.	*cabellos*	... filigrana [5]	... seda	... seda	... seda	... [7]	... seda
3.	*cara*	... manzanas	... rosa	... rosa	... rosa	... rosa	... rosas
4.	*frente*	...	... espada	... espada	... espada	...	... espada
5.	*cejas*	... arco	... cinta	... cinta	... cinta	... cinta	... cinta
6.	*ojos*	... veladores	... soles	... miradores	... mira	... antojos	... miradores
7.	*nariz*	... pluma	... dátil	... dátil	... dátil	... dátil	... dátil
8.	*boca*	... piñón	... anillo	... anillo	...	... anillo	...
9.	*labios*	... cerezas	... coral	... coral	... coral	... coral	... coral
10.	*dientes*	... perlas	... aljófar	... perlas	... axófar	... perlas	... ajjófar
11.	*lengua*	... pala [6]	...	...	... tragapán	... tragapán	... tragapán
12.	*barba*	...	... taza	... taza	... taza	... taza	... taza
13.	*oído*	...	...	... colgajo	...	...	...
14.	*cuello*	...	... rosca	... rosca	... rosca	... rosca	...
15.	*hombros*	...	...	...	...	... mesas	...
16.	*brazos*	...	... albures	... remos	... remos	... arbules	... remos

[5] La voz turca es *sirma*, pero se determina *de lavrar* o *brodar*; lo que induce a creer que en Salónica se dijo también *seda*.

[6] Es, precisamente, *pala de enfornar*, manteniendo la metáfora que se recoge en Marruecos: *tragapán*.

[7] No hay elementos de comparación.

	SALÓNICA	TÁNGER	*Canc rit. A*	*Canc. rit. B*	XLIV A	XLIV B
17. *pechos*	...	... limón	... limón	... limón	...limón	... limón
18. *tripa*	...	... río	... río	... río	... río	...
19. *sexo*	...		[7]	... [7]	...	...
20. *piernas*	...	... pilar	... cañas	... cañas	...	...
21. *pies*	...	... espuma	... andarín	...	... [7]	...
22. *manos*	...	... conchas	...	...	...	...
23. *dedos*	...	... hojas de azahar	...	...	...	...

TRADICIÓN ROMÁNICA MEDIEVAL. TRADICIÓN SEMÍTICA.

128. Resulta tentador buscar de dónde procede la elaboración literaria del texto judeo-español. No hace mucho, Dámaso Alonso ha enfrentado la tradición francesa con la descripción del Arcipreste de Hita [8]: su conclusión habla en favor de la gran personalidad literaria de Juan Ruiz. Sin embargo, cuando hemos querido cotejar las estrofas del *Libro de Buen Amor* con los versos marroquíes, nos encontramos con notorias discrepancias. La descripción de la dama del trecento sigue el siguiente orden: 1 *cabeza* (= 1, en mi texto XLIV), 2 *cabellos* (= 2, en mi texto XLIV), 3 *cejas* (= 5), 4 *caderas* (= sin correspondencia) [9], 5 *ojos* (= 6), 6 *nariz* (= 7), 7 *pestañas* (=sin correspondencia), 8 *orejas* (= 13, en un solo texto), 9 *cuello* (= 14), 10 *nariz* (= 7), 11, 13 *dientes* (= 10), 12 *encías* (= sin correspondencia), 14 *labios* (= 8-9), 15 *boca* (= 8-9), 15 *faz* (= 3).

Es evidente que en una enumeración poética la coincidencia absoluta de dos series es muy difícil de mantener: hay que pensar en las exigencias del metro, de la rima, de las metáforas y de la propia voluntad del poeta. Pero, a pesar de todo ello, hemos de reconocer que la serie de Juan Ruiz es, volun-

---

[7] No hay elementos de comparación.

[8] *La bella de Juan Ruiz, toda problemas*, apud *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid, 1958, pp. 86-99. Vid., también, Asensio, pp. 33-34.

[9] Es obvio decir que este elemento está desplazado en la enumeración del Arcipreste; Dámaso Alonso le asigna el núm. 16.

tariamente, muy limitada y con los elementos en desorden, si es que pretendió describir de arriba abajo: las *caderas* entre las *cejas* y los *ojos*, el *cuello* antes de la *nariz*, la *boca* tras los *dientes*, las *encías* y los *labios*. Además, quedan esos pocos casos (*caderas, pestañas, encías*) sin correspondencia en la literatura sefardí, a pesar de que las caderas y las encías parecen pertenecer a la tradición árabe y las pestañas no entran en la literatura relacionada con Francia.

Si repetimos el cotejo con la lista de Faral [10] obtendremos los siguientes informes: 1 *cabellos* (= 2 en mi texto XLIV), 2 *frente* (= 4), 3 *cejas* (= 5), 4 *ojos* (= 6), 5 *mejillas* (= sin correspondencia), 6 *nariz* (= 7), 7 *boca* (= 8, 9), 8 *dientes* (= 10), 9 *barbilla* (= 12), 10 *cuello* (= 14), 11 *nuca* (= 14, *pescuezo*), 12 *espaldas* (= 15, *hombros*), 13 *brazos* (= 16), 14 *manos* (= 22), 15 *pecho* (= 17), 16 *talle* (= sin correspondencia), 17 *vientre* (= 18), 18 *piernas* (= 20), 19 *pies* (= 21). Llama la atención que en este enunciado, mucho más minucioso, haya una armonía casi absoluta entre las dos series. Hay, sí, algunos elementos que faltan en una u otra enumeración, y en diecisiete correspondencias sólo un término desplazado (14 = 22). El resto sorprende por la unanimidad. Hemos de inferir por tanto que la tradición sefardí coincide, totalmente, con la que fijó la retórica medieval, aunque el ideal de belleza de los sefardíes (arabizado hoy) difiera del de los cristianos.

129. Mi ignorancia de la literatura árabe no me permite hacer el cotejo de las metáforas sefardíes con las de la tradición musulmana de Marruecos. Aventuro a creer que no son muy grandes las coincidencias, según vamos a ver inmediatamente. Aunque de un modo muy limitado y parcial, se han ordenado unos cuantos datos, que podían ponerse en manos escolares [11], sobre el ideal que acerca de la belleza femenina tenía un árabe español. Según esa información, los poetas de

---

[10] Sigo el artículo citado de Dámaso Alonso.

[11] Ph. K. Hitti, *History of the Arabs*. (5.ª edic.). Londres, 1953, pp. 334-335. No he podido ver otras obras, por más que poseo las referencias bibliográficas: Al-Nuwary, *Nihāyah*, II, pp. 18 y ss.; Ibn-Qayyim al-Jawzīyah, *Akhbār al-Nisā'*. Cairo, 1939, pp. 119 y ss.

Córdoba cifraban sus más altas aspiraciones en que la mujer poseyera los siguientes rasgos: estatura como una caña de bambú; cabellos oscuros como la noche [12]; mejillas blancas y rosadas con un lunar conveniente —algo así como una gota de ámbar sobre un plato de alabastro—; ojos intensamente negros, sin afeite de antimonio, y grandes como los de una gacela; pestañas entornadas o lánguidas; boca pequeña, en la que los dientes son como perlas engastadas en coral; los pechos como granadas; caderas anchas; y los dedos, finos, con las puntas teñidas de alheña.

Si recurrimos a alguna fuente directa, la enumeración de Hitti podría enriquecerse con algunos nuevos materiales. Tomaré como referencia dos libros de E. García Gómez: los *Poemas arábigoandaluces* y *El libro de las banderas de los campeones* [13]:

1. *trenzas*: "sus *trenzas* eran como tahalíes que pendían desde mis hombros" (Ben Baqí, de Córdoba, m. 1145, *Poemas*, p. 125; "...sobre mis hombros", *Banderas*, p. 193).

2. *cara, rostro*: "tu *rostro*, luna de buen agüero" (Ben al-Sabuni, de Sevilla, s. XIII, *Poemas*, p. 94, y *Banderas*, p. 148); "tan blanca es su *cara*, que, cuando contemplas sus perfecciones, ves tu propio rostro sumergido en su claridad" (Ahmad ibn Abd Rabbihi, de Córdoba, 860-940, *Poemas*, p. 101, y *Banderas*, p. 191); "la luna de su *rostro*" (Ben Safar al-Marini, de Almería, s. XII, *Poemas*, p. 135; la misma comparación en Nazhun bint al-Qala'i, poetisa granadina del s. XII, *Banderas*, p. 211); "su *rostro* parecía la luna en un cielo azul" (Ahmad ibn Burd el Menor, de Córdoba, s. XI, *Banderas*, p. 180); "ella apareció con un *rostro* como la luna llena" (Abd al-Mun'im ibn al-Fars, de Granada, s. XII, *Banderas*, p. 202).

---

[12] No siempre fueron idénticas las preferencias: "si l'idéal classique reste toujours la brune avec une chevelure luxuriante, le XIe siècle connaît un grand engouement pour la blonde et les cheveux courts" (Henri Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XIème siècle. Ses aspects généraux... et sa valeur documentaire*. París, 1937, p. 402).

[13] Cito por la "Colección Austral", núm, 162, y por la edición del Instituto de Valencia de don Juan (Madrid, 1942), respectivamente. Uso las abreviaturas *Poemas* y *Banderas*.

3. *mejillas*: "[las naranjas son] *mejillas* de doncellas" (Ben Sara, de Santarén, m. 1123, *Poemas*, p. 79, y *Banderas*, p. 170); "tenía las dos *mejillas* blancas como el alcanfor..." (Abu Ahmad ben Hayyun, s. XII, *Poemas*, p. 88, y *Banderas*, p. 137); "la rosa del *carrillo*" (Al-Nassar, de Valencia, s. XII, *Poemas*, p. 175, y *Banderas*, p. 253).

4. *boca*: "la margarita de la *boca*" (Al-Nassar, *Poemas*, p. 175, y *Banderas*, p. 253).

5. *dientes*: "su sonrisa me hizo ver otra fila de perlas" (Ya'far b. Utman al-Mushafi, de Córdoba, s. X, *Banderas*, p. 178); "sus *dientes* como burbujas" (Muhammad ben Galib al-Rusafi, de la Ruzafa de Valencia, s. XII, *Poemas*, p. 170, y *Banderas*, p. 251; la misma imagen en Ben Jafacha, de Alcira, s. XIII, *Poemas*, p. 162, y *Banderas*, p. 255).

6. *cuello*: "su *cuello* como el del ciervo blanco" (del mismo autor citado en la última referencia, ibíd.).

7. *mano*: "nos hacía señas abriendo y cerrando su *mano* teñida de rojo" (Ben Al-Bayya, s. XII, *Poemas*, p. 129).

8. *pechos*: "tiene unos *pechos* erectos como lanzas y que no se erigen sino para impedir su vendimia" (Abd al-'Azizi ibn Habra, de Granada, s. XI, *Banderas*, p. 208).

9. *talle*: "*talle* extenuado" (Mutamid de Sevilla, reinó de 1068 a 1091, *Poemas*, p. 71); "su *talle*, floreciente rama de sauce" (ib., *Poemas*, p. 72, y *Banderas*, p. 129); "creí ver entre las lanzas la esbeltez de su *talle*" (Abu-l-Hasan ben al-Qabturnuh, de Badajoz, s. XII, *Poemas*, p. 78, y *Banderas*, p. 163); "su *talle* flexible era una rama que se balanceaba" (Marwan ben Abd al-Rahman, de Córdoba, m. 1009, *Poemas*, p. 106, y *Banderas*, p. 175).

10. *caderas*: "la duna de su *cadera*" (Marwan ben Abd al-Rahman, *Banderas*, p. 175; en *Poemas*, p. 106, se lee *montón de arena* en vez de *duna*); "sus caderas eran una *duna*" (Ben Hani, de Elvira, s. X, *Banderas*, p. 205; en *Poemas*, p. 102, se lee *montón de arena*); "mujeres de *caderas* opulentas" (Mutamid de Sevilla, *Poemas*, p. 71); "la *duna* de sus caderas" (Ben Safar al-Marini, *Poemas*, p. 135).

El propio García Gómez estudió algunos de estos problemas [14] y, sagazmente, apuntó cómo la mujer en la poesía árabe era considerada en su aspecto puramente físico, fantasma carente de psicología. Por eso, también, el carácter inmutable que la hermosura femenina tiene entre los árabes y la sistemática repetición de unos determinados tópicos (pp. 92-93) [15].

130. Italo Siciliano, en su fundamental libro sobre François Villon [16], ha ilustrado la tradición occidental del tema. Haciéndose cargo de las investigaciones anteriores y de numerosos textos latinos y romances, ha podido dar una imagen muy precisa de los ideales europeos sobre la belleza femenina; sin embargo, sus descripciones no sirven para ilustrar nuestros textos, que —en cuanto a sus metáforas— dependen de una tradición sustancialmente hispánica, según vamos a ver.

La tradición popular hispánica.

131. El texto sefardí no se puede desvincular, sin embargo, de la tradición oral española. Hay numerosos testimonios —completos o no— de la costumbre de cantar *mayas*, serie de coplas o seguidillas que durante la noche del 30 de abril se entonan haciendo la descripción física de una mujer. Fernán Caballero publicó en 1850 la más antigua de las narraciones de este tipo, al menos la más antigua de las que yo conozco [17]. Según

---

[14] E. García Gómez, *El sentimiento de la belleza física en la poesía árabe (Ideas para un libro sobre estética musulmana)*. "Cuadernos de Adán", I, 1944, pp. 81-98. En la p. 97 hay recogidas algunas metáforas que faltan en *Poemas y Banderas*.

[15] Algún poeta fue más circunstanciado en sus descripciones. Mutamid condensa en un verso ciertos rasgos propios de Umm Ubaida, su amada, sin que de ellos podamos obtener una información mejor de la que poseemos: "[la mujer que él ama] est l'antilope par le cou, la gazelle par les yeux, le jardin des collines par la parfum et le rameau du sol sablonneux par la taille" (Pérès, op. cit. en la nota 12, p. 401).

[16] *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*. París. 1932, pp. 376-406.

[17] *La Maya*, p. 117. Bien es verdad que tales descripciones se dan también en el romancero, como en el *Romance* "que hizo un galán alabando a su amiga" del pliego suelto de Praga (Apéndice a *Primavera*, núm. 39, apud *Ant. líricos* IX, p. 48).

González Palencia y Mele, la costumbre de cantar la entrada de mayo duró en Castilla la Nueva hasta los albores del siglo XX [18], mientras que en otras regiones más arcaizantes (Cuenca, Albarracín, Burgos, Santander) perdura todavía [19], incluso desplazada de su habitual celebración [20]. Restos más o menos abundantes aún se encuentran esparcidos por Zaragoza, Guadalajara y Toledo [21]. Voy a inventariar los materiales agrupados en *La Maya*, y añadiré muchos más.

1. *cabeza* = sin comparación (Andalucía [22]), 'aurora' (Horcajo [23]), 'naranjita' (Villanueva Serena [24]), 'naranja de oro' (Burgos, Osuna [25]), 'margarita' (Prádena [26], Voto [27], Piélagos [28]).

2. *cabello* = 'hebras de oro' (Andalucía, Horcajo, Molina de Aragón [29]), 'madeja de oro fino' (Albarracín [30], Burgos), 'madeja(s) de oro' (Prádena, Fresnedilla [31], Piélagos, Campanario [32],

---

[18] Ib., pp. 119-131, cfr. pp. 136-143. En Galicia, la costumbre no debe existir: falta tanto en el *Cancionero* de Sampedro que uso en esta obra, como en el de Pérez Ballesteros ("Biblioteca de las tradiciones populares españolas", t. VII. Madrid, 1885). Las pp. 62-69 del libro describen "cualidades personales", sin utilidad para nuestro objeto.

[19] Ib., pp. 133-135. Se grabó una *maya* murciana en *Folk. musical*, de M. García Matos (HH 10107, cara 7, banda 10).

[20] En Santander, son *marzas* cantadas en casa de la novia (*Canc. Sant.*, IV, p. 58, núm. 13), y en Extremadura, cantos de Nochebuena (*Canc. Extr.*, II, pp. 102-103).

[21] Cuando no haga referencia bibliográfica, el texto en cuestión procede de *La Maya*. Prescindo de descripciones que nada tienen que ver con las nuestras, como la que figura en *Canc. Madrid*, II, p. 179, núm. 347 (La Cabrera).

[22] Andalucía se refiere al texto —sin localizar—de Fernán Caballero.

[23] Provincia de Cuenca.

[24] Prov. Badajoz (*Canc. Extr.*, I, pp. 102-103).

[25] En *Cantos* (V, p. 51) dice Rodríguez Marín que en su infancia se cantaba la maya; la referencia al dato biográfico me hace pensar que la transcripción proceda de Osuna.

[26] Provincia de Madrid (*Canc. Madrid*, II, pp. 182-183, núm. 350).

[27] Provincia de Santander.

[28] *Canc. Santander*, t. IV, p. 58, núm. 13.

[29] Provincia de Guadalajara.

[30] Provincia de Teruel. Es una pena que los autores de *La Maya* sólo dieran dos de las metáforas del texto bajo-aragonés.

[31] Fresnedilla de la Oliva (Madrid), apud *Canc. Madrid*, II, pp. 186-187, núm. 352.

[32] Prov. Badajoz (*Canc. Extr.*, I, pp. 65-68).

Voto), 'madejas de oro brillante' (*Alma* [36]), 'madeja' (Valdepiélagos [33]), 'corona' (Atea [34]), sin comparación (Pezuela [35], Osuna), 'como azabache' (Salamanca [36 a]).

3. *frente* = 'campo de guerra' (Piélagos, Pezuela, Horcajo, Albarracín, Burgos, Voto), 'campo sereno' (Salamanca), 'plaza de guerra' (Prádena), 'plazuela de guerra' (Osuna), 'espada reluciente' (Fresnedilla), 'espejo resplandeciente' (*Alma*), 'página' (Atea), 'botón de flor' (Campanario).

4. *cara* = 'rosa en el rosal' (*Pliego* [37]), 'cielo' (Horcajo, Burgos), 'luna' (Atea).

5. *cejas* = sin comparación (Andalucía, Prádena), 'arco' (*Pliego*), 'arcos de las iglesias' (Fresnedilla, *Alma*), 'arcos' (Osuna), 'arcos del cielo' (Villanueva Serena, Horcajo, Burgos), 'vueltas del Guadalquivir' (Campanario), 'luna nueva' (Molina), 'medias lunas' (Valdepiélagos).

6. *pestañas* = 'picaporte' (Horcajo), 'puntas de alfileres' (Burgos, Osuna), 'manojillos de alfileres' (Campanario), 'argaña de trigo' (id.).

7. *ojos* = 'de gavilán' (*Pliego*), 'luceros' (Salamanca, Villanueva Serena, Andalucía, Osuna B [38], *Alma*, Pezuela, Fresnedilla, Campanario), 'luces claras' (Horcajo), 'luceros claros'

---

[33] *Canc. Madrid*, II, p. 180, núm. 347c.

[34] Atea es un pueblo de la prov. de Zaragoza; la maya fue editada por Marco Antonio Galindo en 1886. Más tarde, se reprodujo por A. Mingote en su *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza, 1967, pp. 9-11, de donde cito.

[35] *Canc. Madrid*, II, pp. 184-185, núm. 351. Es un cantar muy libresco. Sobre las *mayas* en la provincia de Madrid, vid. las pp. XXV-XXXIII del t. I de este cancionero.

[36] En *La copla*, conferencia de 1910 que aparece en las pp. 17-61 de la obra, ya citada, *El Alma de Andalucía*, recogió Rodríguez Marín un texto del que no podemos saber su procedencia (pp. 57-58); a él me refiero con la abreviatura *Alma*. Allí, y en los *Cantos populares*, transcribió un poema de Las Marcas (Italia) de un singular parecido con los españoles. El mayo de los *Cantos populares* al que hago mención en mi texto figura en el tomo V, pp. 51-54.

[36 a] Ledesma pp. 163-164.

[37] *Pliego* se refiere al texto antiguo descrito en la nota 17 de este mismo capítulo.

[38] Osuna B, con las variantes anotadas por Rodríguez Marín en *Cantos*, V, pp. 51-54.

(Molina), 'luceros del alba' (Prádena, Burgos, Piélagos, Voto, Osuna), 'luceros matinales' (Atea).

8. *mejillas* = 'jarras con flores' (Horcajo), 'rosas' (Prádena, Campanario), 'azucenas y rosas' (Burgos), sin comparación (Pezuela), 'imanes' (Atea).

9. *nariz* = 'afilada.... de metal' (*Pliego*), 'afilada' (Salamanca), 'filo de espada' (Andalucía, Osuna, Piélagos, Voto), 'millón de perlas' (Pezuela), 'fina espada' (Horcajo, Molina, Burgos), 'canuto de marfil' (*Alma*), 'marfil de espada' (Prádena), 'fuentes de aguamaniz' (Fresnedilla), 'perla, diamante, alabastro, marfil' (Campanario), 'cañones' (Villanueva Serena).

10. *orejas* = sin comparación (Horcajo, Molina, Burgos, Prádena, Piélagos, Voto), 'granitos de oro' (Osuna), 'zapatitos' (Osuna B).

11. *oídos* = 'caños de oro' (Horcajo), 'granos de oro' (Prádena).

12. *boca* = sin comparación (Horcajo, Prádena, Voto, *Alma*), 'cuartelillo' (Osuna, Villanueva Serena), 'clavel' (Pezuela), 'fuente' (Fresnedilla), 'caja de nácar' (Salamanca).

13. *labios* = 'coral' (*Pliego*), 'corales' (Andalucía, Campanario, Burgos), 'rosas' (*Alma*), 'madroños' (Fresnedilla), 'panadel' (Pezuela), 'clavel' (Atea), 'cinta de grana' (id.), sin comparación (Molina, Voto).

14. *dientes* = 'sal' (*Pliego*), 'aljófar' (Horcajo), 'menudas perlas' (Campanario), 'perlas' (Burgos, Pezuela), 'nácar' (Fresnedilla), 'piñones' (Salamanca), 'piñones mondados' (Valdepiélagos), 'soldaditos' (Osuna, Villanueva Serena), sin comparación (Prádena).

15. *lengua* = sin comparación (Horcajo, Prádena).

16. *barba* = sin comparación (Andalucía, Osuna), 'arquita de oro' (*Alma*), 'rosa' (Fresnedilla).

17. *hoyo de la barbilla* = 'sepultura' (Horcajo, Campanario, Burgos, Voto), 'sepulcro' (Prádena), sin comparación (Osuna).

18. *garganta* = 'cuello de garza' (*Pliego*), sin comparación (Andalucía, Osuna, Villanueva Serena, Horcajo, Pezuela, Prá-

dena, Molina, Burgos, Voto), 'pilar' (Atea [39]), 'cristalina' (Campanario).

19. *brazos* = sin comparación (Andalucía, Osuna, Pezuela, Burgos), 'remos' (Horcajo), 'remos fuertes' (Campanario, Prádena, Voto), 'ramilletes' (Horcajo B [40]), 'barrones' (Valdepiélagos), 'lazos' (Fresnedilla).

20. *manos* = sin comparación (Horcajo, Salamanca), 'jazmín' (Horcajo, B), 'azucenas de cristal' (Pezuela), 'palmas reales' (Campanario).

21. *palmas* = sin comparación (Burgos, Prádena).

22. *dedos* = 'alhelíes' (Horcajo), 'azucenas' (Campanario, Molina, Piélagos, Voto), 'cadenas y grillos' (Burgos, Prádena, Osuna).

23. *hombros* = 'escaleras' (Molina).

24. *pecho* = 'arca' (Burgos), 'cofre' (Campanario).

25. *pechos* = sin comparación (*Pliego*, Salamanca), 'fuentes' (Voto), 'fuentes claras' (Horcajo, Osuna, Prádena), 'toronjas' (*Alma*), 'manzanas blancas' (Valdepiélagos), 'cubos de las carretas' (Fresnedilla).

26. *talle* = 'palma' (Andalucía), 'vara de justicia' (Horcajo), 'junco' (Burgos, Valdepiélagos, Osuna), sin comparación (Pezuela, Prádena, Molina, Voto), 'delgadita de cintura' (Salamanca).

27. *vientre* = 'tambor de guerra' (Horcajo).

28. *ombligo* = 'ochavo de oro' (Osuna), sin comparación (Fresnedilla).

29. *muslos* = 'oro macizo' (Horcajo, Prádena), 'columnas' (Campanario).

30. *piernas* = 'columnas' (Burgos, Osuna), sin comparación (Pezuela, Prádena).

31. *rodillas* = 'bolas de plata' (Horcajo), 'borlas' (Voto), sin comparación (Osuna).

---

[39] La *maya* de Atea es muy libresca. Este *pilar* es el de la Virgen de Zaragoza, versión local de la *turris eburnea* de la Biblia, según allí se dice.

[40] Llamo B a una versión de Horcajo mucho más libresca y pobre, desde el punto de vista de la comparación, que la aducida en primer lugar (*La Maya*, pp. 123-125).

32. *pies* = sin comparación (Andalucía, Salamanca, Campanario, Horcajo, Pezuela, Prádena, Atea), 'mariposas' (Burgos, Osuna), 'borlas de plata' (Piélagos).

33. *pasos* = sin comparación (Piélagos).

34. *dedos del pie* = 'alhelíes' (Horcajo).

35. *cuerpo* = 'castillo del firmamento' (*Alma* [41]).

132. La comparación de estas listas con las que incluyo en páginas anteriores muestra cómo la tradición oral judeo-española pertenece a un mismo tronco que la peninsular. En cuanto a los acercamientos temáticos, he de señalar las siguientes coincidencias: *cabeza* = 'naranj(it)a' (Salónica, 1; Villanueva de la Serena, Burgos, Osuna, 1 [42]); *frente* = 'espada' (Marruecos, 4; Fresnedilla, 3), 'campo de guerra' (en muchos textos peninsulares, 3 [43]); *cejas* = 'arco(s)' (Salónica, 5; Osuna, 5) [44]; *ojos* = 'soles' (Tetuán, 6), 'luceros' (numerosas variantes peninsulares, 7) [45]; *labios* = 'corales' (Marruecos, 9; Andalucía, Extremadura,

---

[41] En unas seguidillas recogidas en *Alma* (pp. 317-318, núm. 1167), hay estas otras comparaciones:

Para ser una dama
der todo hermosa,
ha de tener completas
las siete cosas:
Dergada de sintura,
larga de dedos,
la narís afilada,
los ojos negros.
La boca chiquitita,
ancha la frente,
las sejas arqueadas:
ya están las siete.

Los dos textos —*Cantos*, *Alma*— se parangonan con otro de Las Marcas bien próximo a los españoles.

[42] El número que sigue a cada referencia geográfica hace mención al orden de las listas (pp. 151-153 y 158-162, respectivamente).

[43] No sé si la aproximación *espada* / *guerra* obedece a una tradición antigua o es puramente fortuita.

[44] Los *arcos* peninsulares pueden salir hacia campos semánticos muy diversos: iglesia, cielo.

[45] La *nariz* es comparada en la península con el 'filo de la espada', metáfora que en judeo-español designa la *frente*.

Burgos, 13); *dientes* = 'perlas, aljófar' (judeo-español, 10; Horcajo, prov. Madrid, Burgos, 14); *brazos* = 'árboles' (Tánger, Tetuán, 16), 'ramilletes' (Horcajo B, 19) y 'remos' (Tetuán, Melilla, 16; Horcajo, Prádena, Campanario, Voto, 19); *dedos* = 'hojas de azahar' (Tetuán, 23), 'alhelíes' (Horcajo, 22), 'azucenas' (Campanario, Molina, Voto, etc., 22); *pechos* = 'limón' (Marruecos, 17), 'toronja' (*Alma*, 25); *piernas* = 'pilar' (Tánger, 20), 'columnas' (Burgos, Osuna, 30).

ENCUENTRO DE DOS TRADICIONES.

133. Es evidente que los textos sefardíes y los peninsulares son distintos, pero es evidente también que pertenecen a una misma tradición. El azar no hubiera ordenado los elementos con tan estrecho parecido, ni hubiera llegado a idénticas comparaciones tantas veces. Creemos que al desgajarse del tronco común, la tradición sefardí se adaptó a su nueva circunstancia (por eso *cirma*[46], *dátil*[47], *cañas de Succá*[48]) y nacieron nuevos elementos de comparación. En la península, los textos sufrieron, cuando menos, muchas reformas literarias[49] y hasta pe-

[46] *Cirma* o *sirma* es un turquismo del judeo-español de Oriente, cf. A. Danon, *Essai sur les vocables turcs dans le judéo-espagnol.* "Keleti-Szemle", V, 1904, p. 122. Documentación balcánica de la voz en mi artículo de RPh, XVII, 1963, p. 325 nota 12. El turco *cîrma* 'filigrana, hilo de metal' se continuó en el árabe nordafricano *çârma* 'peinado cónico muy elevado, que se sujetaba con una delgada lámina de metal'. En las pp. 116-118 (y láminas intercaladas) de la obra de Marçais se pueden ver diversos tipos de estos peinados.

[47] Los *dátiles* son frutos exóticos en la mayor parte de la Península Ibérica; por eso no se documentan hasta una época muy tardía en nuestra literatura (finales del s. XV, según el DCELC).

[48] Son las cañas con las que se construye la cabaña en la fiesta de Sukkot (Benolíel, XIII, p. 516), cfr. RPh, XVII, 1963, p. 324, nota 11.

[49] La *barbilla* se compara en *Alma* 16 con un 'arca de oro', referencia que no parece ser muy congruente; mientras que los judíos 12 la cotejan con una *taza de cristal,* lo que puede ser más comprensible. Se me ocurre pensar si la forma original no sería más que **taza* y que, luego, las dos tradiciones han preferido ennoblecer el sustantivo por caminos diferentes: *taza de cristal, taza* (con deturpación oral de *arca*) *de oro.*

dantes, si es que no tienen un estricto origen culto. El destino de las dos tradiciones hizo que se apartaran cada vez más; no se olvide que si una de las versiones marroquíes es todavía fiel al "dibujo del ramo", a pesar de las interferencias de la literatura árabe, la otra ha convertido en romance la descripción de la muchacha [50].

Por último, es sorprendente que la arabización no haya penetrado en los elementos que la literatura árabe tiene como tópicos. Ciertas coincidencias de los poemas sefardíes con la tradición musulmana (llamar *perlas* a los 'dientes', *naranja* a la 'cabeza' o al 'rostro') pertenecen también al manierismo peninsular, mientras que la belleza descrita por los judíos se aparta de los tópicos árabes como el de la reiterada alusión al *talle,* o el encandilamiento ante unas prominentes *caderas*; y es bien de considerar que tales clichés también carecen de significado para los poetas españoles de las *mayas* [51].

Como tantas veces, la literatura sefardí aparece enraizada en la tradición peninsular, mantenida con una terca, amorosa constancia.

---

[50] Recuérdese —y el ejemplo es el más ilustre— que Quevedo hizo una *maya* en romance que difiere harto poco de los testimonios tradicionales que he aducido. Se puede ver en *La Maya* (pp. 150-154) o en las *Obras completas* (edic. Astrana Marín, 1943): *Verso,* pp. 320-321. Falta en las *Obras Completas,* I, edición de J. M. Blecua (Barcelona, 1963). Vid., en la edic. de Astrana, las págs. 330-334.

[51] No deja de ser sintomático —un rasgo más de su vivir hispánico— que Juan Ruiz deseara alguna garrida moza "ancheta de caderas", según gustaban los árabes (el hecho fue señalado por A. Castro y D. Alonso, y yo he venido a coincidir por otros caminos), frente a la tradición francesa que —en general— prefería las bellezas más estilizadas. Fuera de la literatura tradicional, pero con interés marginal para nuestro problema, se encuentra el trabajo de W. Mettmann, "*Ancheta de caderas*". *Libro de Buen Amor, C. 432 ss.* RFo, LXXIII, 1961, pp. 141-147.

CAPÍTULO XI

RESUMEN Y CONCLUSIONES

¿OCCIDENTE PENINSULAR? ¿CASTILLA?

134. A lo largo de muchas páginas anteriores, hemos pretendido mostrar las canciones de boda sefardíes iluminadas por la tradición hispánica. Tal como han llegado hasta nosotros, hay que pensar en su entronque directo con las modalidades castellanas y no con las occidentales. Sobre todo, hablan en favor de ello las combinaciones estróficas y la propia naturaleza del paralelismo; a la vez que los cancioneros musicales de fines del siglo XV o del XVI nos suministran, mejor que cualquier otra cosa, los antecedentes o vinculaciones de los textos sefardíes.

135. El paralelismo judeo-español es muy pobre. Con frecuencia (vid. arriba, págs. 122-124) se limita a dos estrofas que —con cadencia de vaivén— repiten idénticos conceptos, apenas si literalmente diferenciados. La abundancia de seguidillas o cuartetas de cualquier otro tipo hace que las rimas sean alternas y asonantes. En ocasiones, las dos estrofas tienen más de cuatro versos, y entonces domina en cada una de ellas la estructura de romance. Es más, un romance (LV) entonado como canción de boda se va desdoblando en punto y contrapunto para marcar bien esta cadencia paralelística entre los versos base y los de responsión, y en esto también se reconoce la tradición castellana: a principios del siglo XVI —hay testimonios irrefutables— "todo

se danzaba... hasta el romance y el villancico" [1]. Y así han seguido los sefardíes hasta hoy.

136. Es una tradición en trance de gran empobrecimiento. Es cierto. Muchos textos son un caos. Muchísimos se entremezclan. Otros no han dejado sino un eco a punto de extinguirse. Y bien he sufrido por todo esto. Sin embargo, el estado actual de los cantares de boda permite trabajar con cierta seguridad de obtener buenos frutos. No sólo por el deleite estético que muchos de ellos nos producen, y que es en sí muy importante, sino por lo que aportan a nuestra tradición literaria. Y entonces volvemos, otra vez, al arcaismo castellano de la literatura sefardí: conservación de viejos recursos como el de la *-e* paragógica (vid. § 140, 5), estrofas de sabor arcaico (zéjel y muchas clases de seguidillas) o restos de temas que sólo pertenecen al centro peninsular (vid. pp. 128-130, y otras muchas veces). Y también ahora la balanza se inclina hacia la tradición de Castilla. Toda la alegría, el amor por las cosas concretas, las descripciones de la amada, han venido de un mismo solar.

137. La poesía sefardí ha conservado, como tantos sitios de la Península, la tradición del paralelismo. Algunas veces en estado caótico; muchas, claramente sensible. Y lo ha conservado —al parecer— con más vigor y abundancia que en otras partes. Sin embargo, cualquiera que sea el índice de frecuencia que le asignemos, no hace sino seguir la tradición castellana y apartarse de la gallego-portuguesa. Todos nuestros cancioneros populares han ido manteniendo la vieja estructura repetitiva, en tanto que los portugueses, salvadas rarísimas excepciones, la han perdido [2]. Y he aquí otro interés que de estos poemillas se desprende: ser "prueba, no por indirecta menos convincente, de que el sistema paralelístico acompañó con sus tonadas monótonas el nacimiento, la vida y la muerte de las gentes que hablaban en romance castellano" [3].

---

[1] Asensio, p. 208.
[2] Asensio, p. 220.
[3] Asensio, p. 226.

PARTE CUARTA

ESTUDIO LINGÜÍSTICO

CAPÍTULO XII

NOTAS SOBRE LA LENGUA DE LOS CANTOS DE BODA SEFARDÍES

INTRODUCCIÓN

138. En las págs. 151-186 de mis *Endechas* redacté unas notas sobre el habla de Larache, según los cantos de muerte sefardíes. En las observaciones que siguen usaré los materiales de este volumen para ver de ilustrar algunos aspectos del judeoespañol de Tetuán y, con nueva información, de Larache. Como me veo obligado a repetir algunas cosas que dije en mi libro anterior, intentaré reducir mi especulación a aquellos motivos que no aparecen en las *Endechas* o que merecen ser considerados a la luz de nuevas investigaciones; en los demás, bastará la referencia a mi propio trabajo. Para facilitar el cotejo, seguiré el mismo orden de hace diez años.

FONÉTICA

EL ACENTO.

139. Las traslaciones acentuales, como *bezedeismé* (XII, 2), *amorés* (XII, 4), *noviá garridá* (XVI A, 5), *vidá* (id., 6), *bañaté* (XIX, 4), *piedé* (XXVII A, 6), *arbùles* (XLIV A, 36), han sido estudiadas (§ 30) en relación con el canto. En las *Endechas* (§ 1) se encuentra *picá*.

LAS VOCALES.

140. 1) Prótesis de *a-*: *asoñaba* (VI A, 3, pero *sueño* en el mismo verso y *soñaba* en VI A, 13), *adormía* (VI A, 5), *arrelumbre* (XXIV A, 5, 6), *arrebuir* (XLIII, 10). Cf. *Endechas,* § 2 *a.*

2) En la canción V C, 1, recogí *šuar* con aféresis de *a-* inicial. Es posible que se deba, únicamente, a un debilitamiento de la vocal motivado por el canto. En el mismo texto (v. 7) se recoge la forma normal, igual que en varias otras ocasiones (V A, 1; XXVIII, 6). En el texto L (vv. 2 y 3), *fecha* queda fuera de la explicación anterior. Cfr. *Endechas,* § 2 *a.*

3) Hay casos de inestabilidad de la vocal átona protónica (inicial o no). El fenómeno tiene poco de extraño: *dizzilde* (XXVII A, 9), *pidirte* (XXIX C, 9), *asperando* (XVI A, 6). Este último puede estar motivado, según dice el DCELC, por la influencia de *aguardar. Serena* (XLIV A, 52) es voz con acceso a la literatura clásica (vid. *Vocabulario*). Por último, *incontrí* (XV A, 9) tiene su *i* por fonética sintáctica, aunque no siempre se haya cumplido el cambio (*encontrí* en el v. 3 del mismo poema); tenemos, pues, que pensar en una modificación ocasional. Para *transar* (< trīna + tertiare, XLIV A, 10), con una *e* convertida en *a,* puede valer la explicación que di a propósito de *estantinas*: abertura de la vocal por acción de la nasal trabante (*Endechas,* § 2 *e*). *Piadad* (XLIV A, 8) ha dado lugar a las opiniones que expone Y. Malkiel en *The Derivation of Hispanic "fealdad(e)", "fieldad(e)", and "frialdad(e)"* (University of California Press. Berkeley-Los Angeles, 1945, p. 195 y nota 124).

4) No diptongan *mole* 'muele' (L, 5) ni *serne* 'cierne' (L, 9), ambas en un poema que representa algún otro dialectalismo como *fecha* 'ahecha' (vv. 2 y 3). Creo que habrá que pensar en el origen leonés de alguna de las comunidades que vinieron a Marruecos. Nuestro texto es de Larache, donde encontré otra forma sin diptongar (*preto,* apud *Endechas,* § 2 *c*).

5) Hay restos de la *-e* paragógica antigua, tanto en voces hebreas (*simane* VII A, 14; *cahale* XXIV A, 9) o árabes (*ašuare* X A, 8) como en voces españolas (*rosale* XXI, 2; *reye* XLIV, 53; *male* LVI, 12). Cfr. *Endechas,* § 2 *b.*

6) Para la vocal en los plurales, vid. § 147, 1.

SONIDOS CONSONÁNTICOS.

141. Como rasgos —o supervivencias— dialectales señalaré los siguientes:

1) Conservación de la *s* sonora [*z*]: *bezedeismé*[1] (XII, 2), *dezilde* (XXVII A y C, 1), *braza* (XXIX C, 9), *roza, rozal* (XLIV B, 38-39), *lastimoza* (LV, 1). Vid. *Endechas,* § 3 *a*. Este rasgo, descrito y valorado por otros investigadores del dialecto (Benoliel, Bénichou) aducidos en mi trabajo anterior, no deja de tener vitalidad, a pesar de la erosión que viene sufriendo el habla de los sefardíes. Bénichou apunta —con razón— que la confusión de *s* sorda y sonora indica "un estado transitorio del dialecto, que ha de desembocar, sin duda alguna, en la desaparición de la sonora antigua, hasta hace poco tan tenaz" (*Notas,* p. 309).

2) Se conserva, aunque en pugna con la *j* castellana [fon. *x*], la antigua pareja de prepalatales. Así, la sonora, en algún raro testimonio: *antožos* (XLIV A, 14), *alžofar* (LVI, 18). Más abunda la sorda: *ašuar* (V A, 1), *šabón* (XVI A, 8), *lešía* (ib.), *tešerís* (XXIX A, 3), *enšuga* (XLIV A, 5), etc. La pronunciación *techerí* (XXIX B, 3) da la impresión de que esta palabra era ignorada por la recitadora, puesto que todas las versiones tienen la forma oportuna, sea con *š* sea con *j*. Cfr. *Endechas,* § 3 *b* y *Notas,* pp. 308-309.

3) Tras consonante nasal encuentro un par de veces la africada sonora (*manžebo,* LV, 13; *donžeya,* LVI, 38), pero deben de ser meras variantes articulatorias de *z* (= *s* sonora) producidas al pasar de la nasal a la oral. Vid. *Endechas,* § 3 *c,* y *Notas* p. 309.

4) Hemos hallado un solo caso de *r-* (vibrante simple) en posición inicial (XLIX A, 2; cfr. *Endechas,* § 3 *d*), pero ninguno de la diferencia *b* ∽ *v*. Tampoco tengo testimonios de la aparición de la interdental (sorda o sonora). Cfr. *Endechas,* § 3 *e* y 5.

5) En mis anteriores textos de Larache no documenté ninguna clase de aspirada. Ahora sólo encuentro la aspirada faríngea

[1] No señalo la sonoridad de la *s* ante consonante sonora (*bezedeizme*), porque es rasgo común con el español peninsular. Sin embargo, la *s* en tales casos tiene un largo rehilamiento, según dije en *Endechas,* § 3 *a*.

sorda propia del árabe *ḥa* o del hebreo *ḥet*. Mis testimonios son únicamente de la voz hebrea *Raḥel* (XLV, 1, 3, etc.; LV, 1)[2]. Bénichou (*Notas*, p. 308) extraña la sustitución de *ḥ* por *j* que parece documentarse en algunos textos marroquíes; he querido comprobar mis transcripciones de Larache pero, por desgracia, ya no es posible: mi recitadora abandonó la ciudad. Conservo mis cuadernos de notas y tengo —sin observación— *j* en los textos de Larache, mientras que puse la aspirada al transcribir y una aclaración marginal en los de Tetuán[3]. Ahora vuelvo a documentar *aljabaca* (por *alḥabaca*) en un texto de Larache (LIV, 2)[4]. ¿Sería pronunciación castellana de mi recitadora? Pienso que *albahaca*, con aspirada, es voz correntísima en andaluz; si tuviera que pasar al español lo haría como **albajaca*. En la conciencia idiomática de la recitadora de Larache ¿no podría darse esa doble sustitución (*ḥ* > *h* > *j*)? Lo cierto es que en Tetuán documento la aspirada semítica y en Larache no. Y mis encuestas son —cronológicamente— muy próximas.

EL YEÍSMO.

142. 1) Ni en Tetuán ni en Larache encuentro ningún resto de *ll*: *coyar* (II, 4), *cabayero* (III B, 2), *yamar* (ib., 3, 4), *yaves* (VII A, 3) e infinidad de otros casos. Cfr. *Endechas*, § 4.

2) Cuando la *y* (< *ll*) va precedida o seguida de *i*, desaparece: *orías* (VI A, 6; XV A, 2), *aí* (XV A, 3), *anío* (XXII A, 10; XXX B, 4), *Sevía* (XXXII, 7), *arrebuír* (XLIII, 10), *bietes* (LV, 18), *castío* (LVI, 4). Cfr. *Endechas*, § 4.

---

[2] Cfr. Benolíel, XIII, pp. 221-222.

[3] Tengo grabados muchos de mis textos tetuaníes (entre ellos todas las canciones de este volumen) y todos los de Alcazarquivir, gracias a una delicada atención de J. Martínez Ruiz, en los días que preparaba su tesis doctoral. Desgraciadamente, en Larache no pude grabar.

[4] Benolíel transcribió la voz con *h* (XIII, p. 221, § 4.º) y Bénichou (*Observ.*, p. 225) con *ḥ*. Para la equivalencia de *ḥ* en español son fundamentales las exhaustivas pp. 248-267 de A. Steiger, *Contribución a la fonética del hispanoárabe...* Madrid, 1932.

EL SESEO.

143. La universalidad del rasgo en mis textos es absoluta. No lo era tanto en los que recogí en Larache (*Endechas*, § 5). Casos como *destrensa* (III B, 1), *senó* (V A, 8), *calsar* (V C, 10), *dulse* (VI A, 4), *mansanitas* (IX, 2), etc., llaman poco la atención. Es más chocante la alternancia de *s* sorda y *s* sonora en palabras que —etimológicamente— no debieran tener sino *z* (= *s* sonora). Formas como *desir* (IV, 3; V A, 4; V C, 4) habrá que cargarlas en la cuenta de la neutralización del rasgo de sonoridad, si no cabe otra explicación bastante probable: el dialecto conoció como forma propia *dizer* [5], pero la voz ha sido sustituida por un hispanismo reciente, que ha sido aceptado como préstamo léxico (*desir* elimina a *dizer*) y no como préstamo fonético (*dizer* hubiera pasado a **diser*). Esta última hipótesis parece reforzarse con el hecho de que *desir* haya entrado en los dominios de *dizer* perturbando —incluso— la rima. *Gosar* (V C, 12) es una adaptación del dialecto a las formas actuales del español (obsérvese que la voz procede de Larache; en Tetuán, *gozzar*, vid. § 144,1).

ALARGAMIENTO DE CONSONANTES.

144. 1) Bénichou (*Observ.*, pp. 224-234) intentó explicar la tendencia del dialecto a alargar algunas consonantes. En mis materiales documento la de *s* (*s* sorda) y la de *z* (*s* sonora): *corassón* (XI A, 10), *abrasso* (XV A, 5), *brassos* (XLIV B, 61); *gozzará* (XXIV A, 3), *gozzo* (XLIV B, 11)[6], *dizzilde* (XXVII A, 9), *dizze* (XLIV B, 1). Como es lógico, se encuentra en alguna voz hebrea, *mazzale* (XXIV A, 6)[7]. En un texto de Larache (XXIX B, 10), el alargamiento de la consonante se hace al formar el plural: *vosse*.

---

[5] Vid. Benolíel, XIII, p. 353, § 4: *dizer, desdizer* (col. *c*).

[6] El alargamiento en *goz-ze* se atestigua también en Benolíel (XIII, p. 218, § 4 *a*).

[7] Aparece también en el romance *Paséase Huezo* (Bénichou, RFH, VI, 1944, p. 330, nota al v. 38).

2) En *ajjófar* (XLIV B, 48) ha debido de haber completa asimilación de la *l* del artículo. Benolíel cita *ažžofar* (XIII, p. 223; XIV, p. 568) y Bénichou, *adžófar* (*Observ.*, p. 227); mi testimonio de Tetuán confirma la marcha del dialecto: a pesar de que la ž árabe es una letra lunar, se ha cumplido la asimilación con carácter africado (Bénichou) o con predominio del elemento fricativo (Benolíel); desde este punto, ya fue fácil igualar la *žž* a la pronunciación española más próxima [8].

3) La *l* doble (no *elle*) de *tefellim(es)* (IV, 9; LIII, 11) es hebrea (cfr. Benolíel, XIII, p. 225, § 3 *a*); y la de *vo*[l] *le* (V A grabación, 2), *ponel·le* (VII A, 7), *hacel·le* (ib., 9), *echal·le* (ib., 10), fruto de la asimilación románica de *s* > *h* o *r*.

4) Los materiales que incluyo en este libro no permiten mayor documentación. Creo, con Bénichou (*Observ.*, p. 233), que los arabismos en el sefardí fueron decisivos para la creación de estas consonantes alargadas. Sin embargo —también de acuerdo con sus *Observ.*, p. 234— el rasgo dialectal va perdiendo terreno (Benolíel documentó más formas que Bénichou, Bénichou más que yo), y más deprisa en aquellos sitios donde el sistema judeo-español se va conformando con el fonetismo castellano. Los judíos de Orán, aunque procedentes de Tetuán, tienen al parecer un arcaísmo mayor del que se documenta en Marruecos: no es extraño, pues Argelia nunca llegó a incorporarse al mundo cultural español, mientras que varias generaciones de muchachos sefardíes cursaron sus estudios con otros españoles, en centros y con profesorado de tal nacionalidad, aparte el enorme caudal de gente peninsular —de todas clases y raleas— que se estableció en Marruecos a partir de 1860 y, sobre todo, después del Protectorado (1912). Habrá que pensar que la pérdida de las consonantes dobles se debe a una reestructuración del judeo-español hecha sobre moldes peninsulares. No deja de ser notable que —entre los datos de hoy— la mayor resistencia del fenómeno se cumpla precisamente en aquellos casos en que se mantiene más tercamente la característica del dialecto (oposición de *s* sorda y *z* sonora).

---

[8] Vid. E. Veres d'Ocón. *Huellas de la asimilación solar en los arabismos del catalán-valenciano.* RVF, I, 1951, pp. 234-235, especialmente.

CONSONANTES INICIALES.

145. 1) Se conserva la F- inicial en no pocas palabras: *fadar* (IV, 8), *folgar* (VI A, 20; VI B, 12; XLIII, 8), *filos* (XLIV B, 43) y su derivado *enfilar* (ib., 48), *faldiquera* (XLIX A, 5), *flama* (XXIX A, 12), *fecha* 'ahecha' (L, 2, 3). En Benolíel (XIII, p. 220, § 3) se puede encontrar una nómina en la que faltan todas las voces que acabo de transcribir. Sin embargo, en su *Vocabulario* incluye *fadar* y *folgar*. Creo que todas estas supervivencias de F- no se explican por arcaísmo castellano, sino por la procedencia dialectal de las familias sefardíes.

2) La sonorización de C- se cumple en una sola voz: *gameyo* (XXXIX, 8). Más testimonios del cambio en Benolíel (XIII, p. 221, § 2 *g* [9]).

3) La D- inicial se pierde en *ezilde* (XXVII A, 19), rasgo vulgar y meridional del español de la Península. La caída de la dental es trazo poco frecuente: recuérdense los *dezilde* y *dizzilde* de este mismo texto.

4) Es arcaica la forma *levaldos* (XLIII, 7), con la L- sin contaminar (cfr., *Vocabulario*). Vid. *Observ.*, p. 220, § 18.

5) Debe ser rasgo moderno la aparición de una velar ante *w-* (*güen*, XXIV A, 3), ya que lo habitual en el dialecto era la desaparición de la *b-* en tal posición (*wen, awelo, wey*) [10], aunque —al parecer— en Orán ya se documenta algún caso de *güestro*, lo que apuntaría hacia el debilitamiento de la conciencia dialectal de los hablantes (aceptación de un proceso castellano-vulgar).

---

[9] El cambio no es "arcaico y extraño", sino que vive aún en la Península y pertenece a un hecho común en muchas lenguas. Cfr. mi cita en G. Rohlfs, *La diferenciación léxica de las lenguas románicas*, pp. 38-39, nota.

[10] Benolíel (XIII, p. 217, § 6) la llama "muda" en tales casos. Por su parte, Bénichou (*Observ.*, p. 212, § 6) documenta la pérdida de *g* en esa misma posición (*frawar, antiwo*). En nuestro texto I, v. 1, aparece *wen*.

CONSONANTES INTERIORES.

146. 1) Encuentro algún caso de -D- desaparecida (*alrededor,* LVI, 5), frente a lo que es característico del dialecto (*Endechas,* § 7 *a*).

2) La *-l-* de *pelisquito* (XLIII, 9) está documentada en el dialecto y se debe explicar como forma producida por el influjo de *piel* sobre *pellizco, -ar* (DCELC).

3) La equivalencia acústica *l=r* (*Endechas,* § 7 *b*) en posición implosiva cuenta con los testimonios de *arbayarde* (XIV B, 6) y *esmarde* (ib., 8). Cfr. *Endechas,* § 7 *b*.

4) De la metátesis *-dl->-ld-* me ocupo en el § 152, 4.

CONSONANTES FINALES.

147. 1) La pérdida de *-s* final, aunque no es un rasgo universal, parece que está bastante extendida en Tetuán; la abertura vocálica que se produce en ocasiones no es, sin embargo, del mismo grado que la del andaluz oriental. En mis transcripciones nunca anoté casos de gran —o extrema— abertura. He aquí unas cuantas referencias: *vuestrǫ cabeyǫ* (II, 1), *beyǫ* (ib., 2), *onsą* (XI A, 7), *oríą* (XV A, 8), *gozzarą́* (XXIV A, 3), etc. En otros casos, se da la pérdida de la consonante final, sin otra compensación: *vo* (V A, 2; V C, 2), *supiti* (X A, 3), *malhaya tú* (XXIX A, 17). Vid. *Endechas,* § 8 *a*. Lógicamente, *narí* (XLIV B, 31) se encuentra en la misma situación que las palabras acabadas en *-s*. Para la articulación de *-s* final ante palabra que comienza por vocal, vid. nota 13 de la p. 281.

2) También goza de cierta extensión la pérdida de *-n* final en el verbo: *enšuga* (XLIV A, 5), *estarą́* (XLV, 6), etc., y en algún sustantivo: *chapí* (XXVII A, 21), *cordobą́* (XLIV A, 40). Cfr. *Endechas,* § 8 *b*.

3) Son más raros los casos de pérdida de *-r* (*azumbé,* XXII A, 2) y de *-l* (*ę́,* XV A, 11).

FONÉTICA SINTÁCTICA

148. 1) El encuentro de la *-e* final de una palabra con la vocal inicial siguiente determina la pérdida de la *-e*: *d'ansia* (XXIV A, 13), *t'ha parido* (XXIX C, 8), *m'has pedido* (ib., 9), *d'oro* (XLIV A, 59), *d'ašuar* (ib., 60). Cfr. *Observ.*, p. 215 *c* 1.°, y *Endechas*, § 9 *b*. Es natural que cuando se ponen en contacto dos *-e e-* se fundan en un solo sonido: *s'echó* (V A, 8), *m'eché* (V C, 6), *d'esta* (XIV B, 7) *m'he levantado* (XVII D, 5).

2) También hay elisión de *e-* inicial cuando se encuentra con la *-a* final precedente: *la 'speransa* (XLIX A, 7). Cfr. *Observ.*, p. 215, *b* 2.°, y *Endechas*, § 9 *b*.

3) Si la palabra empieza por vocal, puede sufrir aféresis la *e* del artículo: *'l ašuar* (V C, 7), *'l agua* (XIII A, 8), *'l arca* (XL, 16). El fenómeno no es exclusivamente judeo-español, aunque haya sido documentado en el dialecto (*Observ.*, p. 215, nota 2).

MORFOLOGÍA

GÉNERO Y NÚMERO.

149. 1) *(A)šuar* parece vacilar de género. Mientras se lee *ašuar nuevo* en V A, 1, se encuentra también *šuar nueva* (V C, 1).

2) De politeístas suelen motejar los judíos a los cristianos porque éstos usan *Dios*, en tanto ellos *Dio*, forma que documento en mis cantos IV, 1; XXXII, 2, etc. [11].

EL PLURAL.

150. 1) En el § 147, 1 me he referido a la pérdida de *-s* final y su repercusión (abertura o no) en la formación de plurales. No siempre es general la pérdida de *-s*, ni siquiera en palabras de un mismo sintagma. Así *lǫ pechos* (XLV, 14).

---

[11] Bénichou, *Observ.*, p. 249, ha estudiado la coexistencia *Dió* ∽ *Dios* en los judíos de Orán.

2) Los *tefellimes* del texto LIII, 11 presentan plural doble: romance sobre una palabra que sólo suele usarse con valor plural (Benolíel, XIII, p. 515, § 9).

3) Es castellano, según era de esperar, el plural de los arabismos incorporados al español común: *almadraques* (XXXVII, 3; XL, 24), *almohadas* (XXXVII, 10).

PERSONALES Y POSESIVOS.

151. Sin excluir otras formas, recojo *muestra, -o* (V A, 5, 7) y *mos* (XXXI, 8). Cfr. *Endechas,* § 10 *c*. Bénichou cree que las formas con *n-* no se olvidaron nunca (*Observ.*, p. 247, § 53 *e*). Cfr. § 160, 2.

EL VERBO: DESINENCIAS DEL PRESENTE.

152. 1) La tendencia del dialecto a dotar de terminación *-er* a los verbos en *-ir* ha sido señalada por Benolíel (XIII, pp. 353-354, § 4) y Bénichou (*Observ.*, p. 236, § 33). Mis textos documentan *vister* (V C, 10), *suber(ás)* (XVIII B, 6) y exigen la corrección *dizer* (en el poema V A y C, 4) para que exista la rima (con *pondré*). No obstante, *vestir* se atestigua en la canción XLVIII, 14, y *desir* en las IV, 3; VI A, 4, etc. Hay, claro está, muchos verbos en *-ir*: *vivir* IV, 4; *sercusir* IV, 5; *dormir* V A, 8; VI A, 10; *depedir* VI A, 8, etc. Una lista de ellos en Benolíel (XIII, p. 354) [12].

2) -imus aparece como *-emos* (*venemos* XXX, 2), incluso en los verbos de la 3.ª conjugación. Cfr. Benolíel (XIII, p. 359) y *Observ.*, p. 237, § 34.

3) La antigua desinencia *-des* (< -tis) se recoge en *queriades* (XXI, 1) y en *bezedeismé* (XII, 2). En este último caso, la *i* puede ser debida a un cruce entre el arcaico *-edes* y el más

[12] La forma *tomerís* (VII A, 3, 17) no creo que hable en favor de un infinitivo **tomer* por *tomar*. Habrá que explicarla desde el mismo futuro, como un caso de inestabilidad de la protónica, o como forma ocasional, ya que nunca se ha recogido en ninguna parte.

reciente *-éis*. Documentación sefardí de las formas en *-edeis* se encuentra en *Observ.*, p. 247, § 54 *b*. En *adobeisme* (XL, 16) y *dejeisme* (XLIII, 8) tenemos las soluciones del español normal. Sin embargo, estas formas han tenido una reducción del diptongo, sea con predominio de la *í* (*-ís*), sea con predominio de la otra vocal. En el primer caso están *desmayís* (III B, 5), *perdonís* (LIII, 2) [13], y los futuros *tomerís* (VII A, 3, 17), *tešerís* (XXIX A, 3), *verís* (XLVII, 3), *comerís* (LIII, 4) para los cuales hay que pensar en *haber* ((*hab*)*éis* > *ís*). Pero también encuentro otras reducciones: -ades > -áis > *-ás* (*tengás*, V A, 4; *estás*, XVI B, 7, 11; *das*, XXX, 7 [14]); -edes > -éis > *-és* (*ponés*, XIV A, 3; *hasés*, XVI A, 5 [15]).

En el imperfecto, la terminación *-íais* se reduce a *-ías* (*parecías*, XL, 36 [16]).

4) En las terminaciones *-ad*, *-id* suele perderse la dental (*dejá*, XVIII A, 2 y 4, y *danos* 'dadnos', XXX, V; *Endechas*, § 7 *a*), pero puede mantenerse metatizada cuando lleva un pronombre enclítico: *dezilde* (XXVII A, 1, etc.), *levaldos* (XLIII, 7). Aunque Benolíel no señala estas formas de imperativo, su antigüedad está asegurada por la metátesis *-dl-* > *-ld-* (Cfr. *Observ.*, p. 235, § 29).

5) El imperativo *levantaivos* (XXIX A, 1) se documenta y explica en *Endechas*, § 11.

EL VERBO: DESINENCIAS DE PERFECTO.

153. 1) La primera persona del singular es siempre en *-í*: *sení* 'cené' (V C, 6; LII, 3), *incontrí* (XV A, 9), *bañí* (XIX, 6), *fragüí* (XLII, 2). Cfr. Benolíel (XIII, pp. 351 y 357-360; *Observ.*, p. 236, § 31). Hay alguna excepción. Así *trajié* (XXIX A, 31) es

---

[13] Vid. la lista de desinencias en Benolíel (XIII, pp. 350-351) y en los numerosos verbos conjugados en las pp. 356-360 de ese mismo volumen. Cfr. *Observ.*, p. 234, § 25.

[14] Como se ve, es indiferente que el presente sea de indicativo o de subjuntivo. Cfr. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica*, § 115, 1 y 2.

[15] La primera de estas formas, en un texto de Melilla no recogido por mí; pero la segunda, transcrita en Tetuán.

[16] En el verso se emplea el pronombre *vos*, que exige plural.

una formación moderna y probablemente ocasional, ya que desde el judeo-español es difícil explicar una formación semejante. En la hakitía el perfecto de *traer* es *truje* [17], forma no documentada en mis textos; al adquirir el moderno *traje,* es probable que se pensara en algún **trají* que igualaría éste con la enorme masa de perfectos en *-í.* El orden de la superposición **trají* + *traje* acaso estuviera determinado por formas del dialecto como *trajites* (recogida dos versos antes) y *dijieron, dijiera, trujieron, trujiera* (*Observ.,* p. 222, nota 3). Otra desinencia anómala, dentro de este conjunto tan uniforme, es *levanteime* (XL, 1), que si no es una mera confusión con otras formas con diptongo (unos versos después, en el 16, se documenta *adobeisme*), no sabría explicarla más que como cruce del dialectal *levantí* con el importado *levanté.*

2) Las desinencias de segunda persona son *-tes* (< - t i) en el singular (*trajites,* XVIII B, 5; XXIX A, 29; *dites,* XLIV A, 31), y *-tis* (< - t i s) en el plural (*espozatis,* XXXII, 15; *yevatis,* XXXII, 16; *paresitis,* XL, 38), una y otra conocidas en el dialecto [18]. *Supiti* en la canción X (v. 3) se explicará desde el plural *supitis,* con pérdida de la *-s*; partiendo de *supites* sería más difícil. En el verbo *dar,* aparte la forma normal del dialecto aducida en este mismo párrafo, hay otra irregular, *dates* (XLIV A, 9, 11, etc.), que cuenta con variada bibliografía (Cfr. *Observ.,* p. 239, § 41).

3) Para *subeme* 'subime', vid. nota al texto XXIX, v. 21.

PARTÍCULAS.

154. Se usa *atan* (II, 2) como en español antiguo. El vulgarismo *ande* 'donde' (XX, 3) aparece una vez. *Cómo* exclamativo (VIII, 3) puede equivaler a nuestro '¡qué!', '¡cuán!'. *En ca de* (XLVIII, 3; XLIX, 3) tiene el mismo valor prepositivo que en español arcaico y dialectal.

---

[17] La aparición de formas con *traj-,* aunque moderna, es ya muy frecuente. Vid. punto 2 de este mismo párrafo.

[18] Vid. Benolíel (XIII, pp. 351 y 357-360). Bénichou (*Observ.,* p. 234, § 26) documenta las formas y aduce alguna referencia bibliográfica. Cfr. también *Endechas,* § 13 *a,* p. 166.

PREFIJOS.

155. 1) En el § 140, 1 he dado unos cuantos verbos con *a-*. *Asoñaba* (VI A, 3), *adormía* (VI A, 5), *arrelumbre* (XXIV A, 5, 6) y *arrebuír* (XLIII, 10) no modifican su significación por la vocal antepuesta. Tampoco *en-* introduce ninguna alteración conceptual en casos como *embaña* 'baña' (XX, 9), *endelicado* 'delicado' (XXVII B, 12), *empreñada* (XXXVIII, 6), pero sí en *enfilar* (XLIV A, 24). *Depedir* (VI A, 8) y *revertiendo* (III A, 7) son formas sin especial connotación con respecto a los simples de que proceden. No sería difícil pensar que *depedir* se ha formado a imagen de *demandar*. En una oración negativa aparece *desmiro* (XLIX A, 4), cuyo significado queda impregnado del de la frase (acaso por ello se emplee el anómalo *desmirar* en vez del sencillo *mirar*).

2) Falta el prefijo en *vuelto* 'envuelto' (III B, 9).

SUFIJOS.

156. 1) Se repite hasta la saciedad el diminutivo *-ito*: *capotito* (III B, 9), *trajito* (ib., 10), *cantarito* (XVII A, 3), *camisita* (XVII A, 12), *toquita* (ib., 14), *cinturita* (ib., 15), *romerita* (XXVII B, 7), etc. Cfr. *Endechas*, § 10 *d*.

2) El sufijo *-ar* parece indicar 'árbol frutal': *datilar* 'palmera que produce dátiles' (XLIV A, 18), *limonar* 'limonero' (ib., 32).

SINTAXIS

EL ARTÍCULO.

157. 1) Se usa antepuesto al posesivo, según es habitual en las hablas dialectales de la Península [19]. Teniendo en cuenta los numerosos leonesismos que voy encontrando, es probable

[19] En *Endechas*, § 17 *b*, aduje la bibliografía que podría decidirnos —si no hubiera más pruebas— a hablar del fondo leonés que hay en las juderías marroquíes.

que éste sea —también— un rasgo occidental. Recojo los siguientes testimonios: *la mi madre* (VII A, 1), *la nuestra novia* (XII, 1; XXXI, 1; XXXIII B, 7), *el mi amor* (XVII A, 6), *la mi nuera* (XXIX A, 7), *la su demanda* (XXXII, 22).

2) Aparece el artículo entre el sustantivo y su calificador, *vuestra boca la dulse* (XII, 3), en un sintagma de tipo emotivo, según estudió magistralmente Leo Spitzer [20]. Dentro de la misma intencionalidad deben incluirse otros giros expresivos como "tate, tate, *tú, el caballero*" (XVII A, 9) o "la novia, (y) *la del* cuerpo garrido" (XXX, 5-6; XXXI, 1-2).

3) *Dio* se usa con artículo en XXXII, 2, según es normal en judeo-español [21].

PRONOMBRES PERSONALES.

158. 1) En vez de *me, te, os,* documento las perífrasis *a mí* (VI B, 8), *a tí* (VI A, 8), *a vos* (XVI A, 6 y B, 8).

2) El uso de las formas átonas sugiere algún comentario:

a) Se emplea *lo* como complemento directo de persona o cosa masculinas: "¿quién *lo* irá a buscar [al novio]?" (III A, 3, 5), "ašuar nuevo / delante vo *lo* pondré" (V A, 2). En otros casos se incurre en leísmo: "bordándo*le* [el camisón] está con oro" (LVI, 15), "labrándo*le* [id.] está con seda" (LVI, 16), "echar*le* [al marido] conmigo" (VII A, 10), "tú me *le* [al amor] trajites" (XXIX A, 29), "yo te *le* [id.] trajié" (ib., 31) [22].

b) El laísmo se recoge en "*la* disen" (XI A, 3), "*la* fraguara" (LVI, 4), "*la* entrara" (ib., 6), aunque hay alternancia: "*le* [a ella] entrara el sol" (LVI, 7).

3) Se usa correctamente el sintagma *se me* (XXVII, 24).

---

[20] Vid. *El sintagma "Valencia la bella"*. RFH, VII, 1945, pp. 259-276. Cfr. los archisabidos *capa* la *pardilla, yegua* la *tordilla* de *Peribáñez.*

[21] Cfr. *Observ.*, p. 249, § 57. Cfr. además, Cota, pp. 590 *a* (§ 29) y 590 *b* (§ 37).

[22] Estos usos difieren de los que señala Benolíel (XIV, p. 142), que me parecen muy poco basados en usos de lengua y sí en necesidad de crear una casuística. En su trabajo faltan gran parte de los informes que doy en el texto. Mis datos coinciden con los de Bénichou (*Observ.*, p. 240, § 49, y p. 246, § 53).

4) *Vos* se emplea como complemento y no 'os': "*vo* lo pondré" (V, 2).

TRATAMIENTOS.

159. En cualquier caso, los textos poéticos de carácter tradicional no coinciden fielmente con el habla viva. Mantienen arcaísmos fosilizados que se transmiten en el esquema fijo de cada verso, a la vez que muestran preferencia por cierto tipo de ornato que no se admitiría en la conversación. Los tratamientos en nuestros textos son una buena comprobación de estas líneas: hay arcaísmos, fórmulas respetuosas, neologismos, etc. Todavía resulta más complicada la cuestión si pensamos en lo heterogéneo de mis textos (romances, canciones), en su arcaísmo y, a la vez, en su necesidad de adaptarse a una lengua más reciente (castellanismo actual).

160. Benolíel (XIV, pp. 139-140) había establecido los siguientes empleos pronominales: *tú* para hablar entre iguales, *usted* para hablar con cristianos y judíos de Europa (*flamengos*), *vos* para hablar con una persona a la que se debe respeto, y *vosotros* para hablar a varias personas. Pues bien, mis datos difieren bastante de estos:

1) Se trata de *tú*: al padre (LVII, 14, 16), en un texto donde se le habla también de *usted* (vid. § 3); al novio (XVIII B, 5, 6), a la novia (XXIV A, 1, 2), a la hija (VI A, 8; LVII, 17) y a un paje (XXIX A, 11).

2) Se trata de *vos*: a la madre (VII A, 3), a la nuera (XXIX A, 1), al novio (XVI A, 6) y a la novia (XII, 3; XIV A, 3). El marido hablando a su mujer también emplea *vos* (XL, 31, 36).

3) La hija trata de *usted* al padre (LVII, 11, etc.), a quien se alude con algún calificativo respetuoso: *señor padre* (X A, 6).

4) Un rasgo cortés es el empleo del posesivo plural referido a una persona: "la novia, *vuestro cabeyo*" (II, 1).

USOS DE LOS TIEMPOS.

161. 1) Hay que tener en cuenta —una vez más— la naturaleza de estos textos y cómo los recursos expresivos utilizados pueden ser de la poesía narrativa, de la lírica tradicional, de las rigurosas estructuras paralelísticas o —también es probable— de cada recitadora, que consciente de su importancia ante el extraño, reelabora los textos en busca de unos clichés más solemnes.

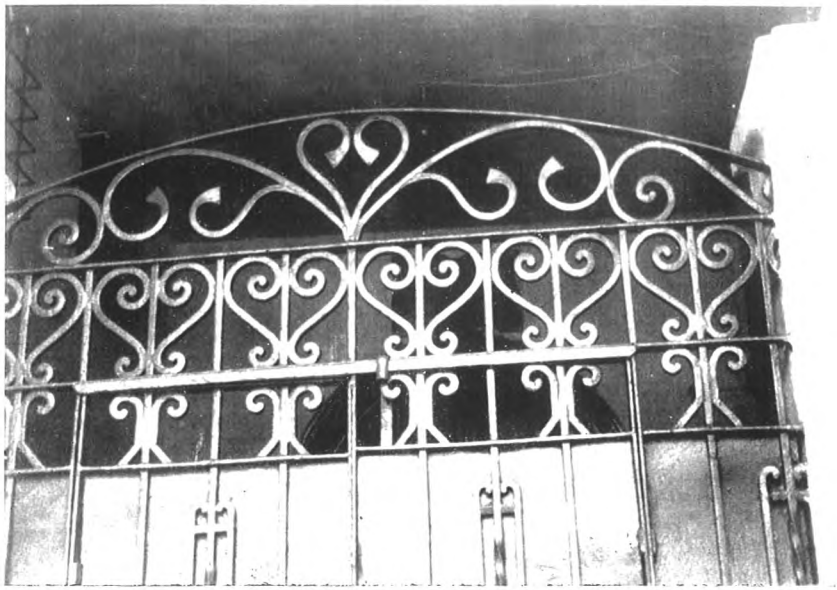
2) Documento algunas correspondencias en tiempos cuya medición puede ser relativamente afín. Así imperfecto de subjuntivo por perfecto absoluto: "yo me *levantara* un lunes... *tomara* mi cantarito... y... con mi amor me *encontrara*" (XVII A, 1, 3, 6), "levanteime... *fuérame* al mercado... [y] *comprara* un marido" (XL, 3, 8). Es posible el uso contrario: perfecto por imperfecto, aunque ahora es de indicativo: "anoche... me *eché*... [y] *soñaba*" (VI A, 11-13).

3) El futuro hipotético atenúa la idea del futuro absoluto y sirve para matizar el deseo con cierto eufemismo: "almorzará con nosotros / y de mí tú le *hablarías*" (LVII, 13-14). El empleo de ambos tipos de futuro puede servir para dar por supuesto el cumplimiento de una condición: "antes de otro nuevo día / casada ya tú *serías*" (I, 23-24). (Obsérvese el empleo de *ya* con todo su valor aspectual de acción que se ha realizado).

4) En "su amor por aí *vendría*" (XVI A, 4) el futuro hipotético da un carácter más casual al encuentro fortuito de los dos enamorados.

5) El pasado se emplea por futuro en "a tí *vino* [='vendrá'] a depedir" (VI A, 8).

6) El empleo del imperfecto de indicativo responde a las necesidades de la narración: lleva a un plano histórico la realidad del presente, sea para atenuar la brutalidad de una afirmación ("si ése que tú quieres, / hijos y mujer tenía", LVII, 17-18), sea para expresar la realización presente de una acción verbal real o deseada ("ya yoraba reina Elena, / ya yoraba, hace yanto", LVII, 19-20; y otros testimonios en los vv. 9-10), o sea para asegurar cierta afirmación que tendrá —al menos así se de-



7. Detalle de la sinagoga Mayor: galería femenina.

8. Interior de la sinagoga de rabí Isḥac Bengualid.

sea— cumplimiento en el futuro ("no yores, tú, hija mía, / que otro conde te *quería*", LVII, 21-22).

7) En el texto XLVII (v. 2), *venís* parece significar 'venid' (imperativo), pero creo que puede interpretarse como una condicional: "[si] *venís* por la mañana"; de otro modo, la forma verbal no se explicaría desde el sistema morfológico del judeoespañol.

LÉXICO

162. 1) Los arabismos empleados pertenecen todos a la lengua común; sin embargo, alguno de ellos (*aljabaca,* LIV, 2) se presenta bajo forma marroquí, o con deturpaciones de probable carácter local (*aljaibe,* XX, 8; *alcausera,* XLII, 9).

2) Los hebraísmos son muy escasos: *tefeḥlim(es)* (IV, 9; LIII, 11), *cahal(e)* (XXIV, 9; XLVI, 3), *simane* (VII A, 14, 28) y el nombre propio *Raḥel* (XLV, 1, etc.).

3) Como leonesismos juzgo *solombrá* (XX, 6) y *empolando* (XXVI, 2), que deberán unirse a otros rasgos occidentales que he señalado en los §§ 140, 4, y 157, 1. La forma verbal *dizer* que exige algún texto (vid. V A, 4), lo mismo que los otros infinitivos en *-er,* debe considerarse como forma del noroeste peninsular [23].

CONCLUSIONES

163. Los resultados a que llego en estas páginas no difieren mucho de los que obtuve en las *Endechas* (pp. 183-186), pero es útil ir acumulando materiales para un estudio futuro. Acaso dentro de unos pocos años sea ya demasiado tarde. Y este "demasiado tarde" no es ninguna fórmula retórica. Desde que se imprimió mi libro anterior hasta la fecha en que termino éste para la imprenta han pasado diez años; suficiente —sin embargo— para alentar ciertas inquietudes. La independencia de

---

[23] Y. Malkiel, *Español "morir", portugués "morrer"...* BHi, LVII, 1955, p. 99.

Marruecos (1955) ha modificado la suerte de las comunidades hebreas y los resultados se están palpando. En primer lugar, los sefardíes abandonan el país para dirigirse a Israel, a España o a América. Cuando en 1960 volví a Marruecos, encontré que muchos de mis amigos de Larache y de Tetuán estaban en Israel, Norteamérica o Venezuela. Otros, desde Casablanca han emigrado a la Argentina. Y omito los dramáticos detalles —una vez más— de algunas huidas. Solamente en Málaga se han establecido más de cuarenta familias.

164. Pero hay otros hechos que afectan más intensamente a la lengua. Las enseñanzas que en el antiguo protectorado de España se daban en español, ahora se dan en francés. Los niños sefardíes de las nuevas generaciones perderán su conciencia lingüística castellana en beneficio del francés: francés como lengua de cultura, español —sólo— en las callejas sórdidas de la judería, y con las gentes de una sociedad muy poco elevada. En 1960 pude comprobar en el Seminario Rabínico de Casablanca —donde fui generosamente acogido por el profesorado— la crisis del español entre los alumnos, y en Larache asistí a una escuela en la que unos años atrás había estado, pero con un cambio radical: el español había desaparecido. El proceso de captación será lento o rápido. Es difícil diagnosticar, pero me inclino por el segundo desenlace [24]. No creo que se pueda hacer otra cosa— y es obligación nuestra— que recoger lo que aún vive y estudiarlo de la mejor manera posible.

165. Los cantos de boda no ofrecen unos materiales lingüísticos tan estables como los romances. En éstos, la métrica regular, la rima fija, el argumento, permiten una escasa movilidad a los elementos que constituyen cada verso; en los cantos

[24] Me hablaba un farmacéutico sefardí, entrañable amigo mío: "A los treinta años de ejercicio profesional, hemos tenido que cambiar totalmente. Los suministros de medicamentos ya no son de productos españoles, sino exclusivamente franceses". El cambio no todos lo aceptan con idénticas reacciones. Depende. Es natural que los futuros técnicos y profesionales, si van a ejercer en Marruecos, prefieran francés a español, pues la segunda lengua del nuevo estado, la de las gentes de cultura no musulmana, es el francés.

—por el contrario— la métrica no es siempre del mismo número de sílabas, las rimas pueden disponerse con algún orden más mudable, falta un tema novelesco, todo ello ayuda a la inestabilidad. No olvidemos cuántas veces una canción demasiado breve se une a otra, o se repite como estribillo de alguna o algunas. Por eso, lo hemos visto varias veces, el carácter inestable de ciertos rasgos que he señalado [25].

166. En el breve esquema que son las notas anteriores señalo —una vez más— la hispanización reciente del dialecto. Es cierto que se pierde la conciencia dialectal de la oposición *z* (=*s* sonora) ∽ *s* (=*s* sorda), aunque la diferencia se recoja en muchos casos. Parece que hay cierta crisis en el empleo de la pareja de palatales *ž* y *š*, sobre todo de la primera. De haber continuado el contacto con el español, la solución hubiera sido *j* (*jota*, fon. *x*), pero no deja de llamar la atención alguna forma como *techerís* (en vez de *teš-*), que podría hacernos pensar en el paso *š* > *ch*, según se documenta ahora en pirenaico. También ha de ser producto de la hispanización la pérdida de *r-* simple inicial que parece estar en trance de cumplirse definitivamente [26].

167. La aspirada se documenta en voces hebreas y no en palabras románicas, en las que la *j* goza de plena vitalidad.

168. Es universal la existencia del *yeísmo* y del *seseo*. En mis materiales de hoy no encuentro casos de *θ* (*zeta* castellana interdental, o meridional, postinterdental). Se explica fácilmente: los materiales de las *Endechas* procedían de Larache (textos fonéticos), mientras que los más de este libro son de Tetuán. Probablemente, la diferencia no es de localidad, sino de infor-

---

[25] Acaso los cantos de muerte sean todavía menos estables: responden al dolor momentáneo, capaz de improvisar menos literariamente sus lamentos ocasionales. Lo que —claro está— no quiere decir que no tengan su mucho de literatura.

[26] En 1959 hice unas encuestas en Bucarest. En el judeo-español de Rumanía, la *r-* (inicial, vibrante simple) se mantiene con vitalidad, pero es que encuentra apoyo en el rumano. Vemos, pues, cómo la pérdida o mantenimiento de la *r-* de una sola vibración en el judeo-español se condiciona a hechos exteriores a la propia naturaleza del dialecto.

madora. Ana Israel, mi magnífica recitadora de Larache, debía tener el habla más castellanizada que las de sus correligionarias de Tetuán [27].

169. Si no con mucha frecuencia, no es raro el alargamiento de alguna consonante, sobre todo el de la pareja *s* ∽ *z*. El mantenimiento de este rasgo habrá que vincularlo al de la persistencia de la oposición entre ambas consonantes. La pérdida en todos los demás casos —o en casi todos— se debe a acomodación al sistema del español moderno.

170. Es arcaico el mantenimiento de la *-e* paragógica.

171. De las hablas meridionales de España debe proceder la pérdida de las consonantes implosivas finales, la neutralización *l* = *r*, la desaparición de la *-d-* intervocálica y la abertura de la vocal final en los plurales. Al parecer, no todos estos rasgos gozan de la misma vitalidad, pero hay que consignarlos como una de las posibles vías que llevará la evolución del dialecto.

172. En morfología, ciertos pronombres y adjetivos (*muestro, -a, mos*) y gran cantidad de desinencias hablan en favor de la persistencia de los elementos de la hakitía.

173. Es notable el uso relativamente frecuente de prefijos, tantas veces carentes de significado. Como sufijo, *-ito* parece gozar de gran valimiento.

174. Los diversos usos del artículo, las fórmulas de tratamiento o la sintaxis de los tiempos verbales hablan de la rela-

---

[27] No puedo decir si este rasgo es común a todos los sefardíes de la ciudad. En Larache me regalaron varios cuadernos de poesías perfectamente inútiles: canciones modernas, romances a la Virgen del Pilar, etc. Era el pasto lírico de los últimos años. En Larache funcionaba un grupo escolar Judá Leví con maestros formados en España que —desgraciadamente para los colectores de tradición— enseñaban a cantar *Las tres Morillas* o el *Romance del Conde Olinos* según las bellas armonizaciones modernas.

ción de la lengua con la literatura tradicional. Si algunos de estos rasgos no pueden aceptarse de ningún modo como dialectales, valen al menos para hacernos ver la vitalidad con que persisten algunos arcaísmos de nuestra tradición literaria. Aunque en algún caso sean ya meros cascarones sin significado, no deja de interesarnos la suerte de estas fórmulas transmitidas al amparo de la tradición.

175. Llama la atención la existencia de ciertos rasgos que, si aislados pudieran ser inexpresivos, en el conjunto abogan por el leonesismo originario de algunas familias sefardíes. En principio son la no diptongación (*serne, mole*), el mantenimiento de la F- inicial [28], la forma de resolver el hiato vocálico, el uso del posesivo con artículo, alguna palabra (*solombrá, empolando*). Todos estos rasgos se cumplen también en *Endechas* (§§ 2 *c*, 9 *b*, 17 *b*), a la vez que se enriquecen con algún otro (ib., § 16).

[28] Insisto en que sólo valoro estos rasgos conjuntamente. *F-* podría ser rasgo aragonés, pero no castellano de 1492. Sin embargo no me parece que sea adecuado aislar lo que puede ser de uno u otro dialecto. Creo lógico proceder así: si x términos son leoneses, el término $x+1$, que puede ser leonés, lo será.

VOCABULARIO

A

ACORDAR 'dormir' (VI A, 12). Vid. pp. 81 y 82.

ADAR (MES DE) 'sexto mes del año' (XLVIII, 8). Corresponde a febrero-marzo (Cantera, p. 69 núm. 4).

ADOBEISME 'arregladme, reparadme' (XL, 16). En los textos antiguos se documenta el mismo valor: "sus redes *adobando*" (*Apolonio,* 121 *d*), "*adobele* el annora" (*Fuero de Alba,* apud *Fueros Leoneses,* edic. Castro-Onís, p. 336), "que pueda tomar [un cuchillo] de la otra vayna mientra aquel se repara e *adoba* o se de nueuo faze" (Villena, *Arte Cisoria,* edic. Navarro, p. 28). En el asturiano actual se mantiene el mismo valor, según el testimonio de Rato (*Voc. bables,* s. v.).

ADORMIA 'dormía' (VI B, 5). *Adormir* era forma medieval, reflexiva (vid. *Cid,* s. v.) o no (Calila, Alfonso X, Juan Ruiz, Mena, etc.).

'AGÜED 'otra vez' (LV, 5, 10, etc.). La voz es usada como exclamación, según me indican mis amigos sefardíes señores Hassán y Benegas. Aunque Benolíel no recoge la voz, sí registra el verbo de raíz árabe *àaudear* 'repetir' (XXXII, p. 288).

Aí 'allí' (XVI A, 4). Para el tratamiento judeo-español de esta palabra, vid. § 142.

AJJÓFAR 'aljófar, perlas' (XLIV B, 48). Cfr. § 144, 2.

ALADÍN (XVIII A y B, 1, 3). Como digo en la nota al texto, es voz de carácter expresivo, cuyo origen debe de ser *ya-lailí.*

ALCAUSERA 'cañería' (XLII, 9). La voz procede del árabe q ā d û s (< griego κάδος). La forma judeo-española no es de inmediato origen castellano, por su *-d-* perdida; en portugués y

siciliano, los derivados tienen *-t-* (Steiger, pp. 132-133). En la Edad Media, las formas documentadas eran *alcaduçe* (*Gaya* de Segovia, *Vocabulario* de Casas Homs, II, p. 34), *alcaduf, alcaduz, alcadus* (Eguílaz), *arcaduz* (id.). He aquí algunos testimonios: *Cancionero* de Baena, p. 408 (*alcadus*); *Fuero de Alba,* apud *Fueros Leoneses,* edic. Castro-Onís, p. 336 (*alcaduces*), etc.; *Ley y çunna,* apud *Memorial Histórico Español,* V, p. 312; y *Cancionero* de Baena, p. 121 (*arcaduçes*).

ALJABACA 'albahaca' (LIV, 2). Del árabe ḥ a b a q a (Steiger, p. 216). Nuestra forma ya estaba documentada en judeo-español (Steiger, p. 256, y Bénichou, RFH, VI, p. 270, nota al v. 6). En los textos orientales la voz tiene la misma estructura que en Marruecos, cfr. Attias, p. 78, v. 12; 133, v. 2 (*alḥabaca*).

ALJAIBE 'aljibe' (XX, 8). Otras deturpaciones de la voz son *anẓibes* (Bénichou, RFH, VI, p. 345, v. 1), *andjibas* (*Catálogo,* número 11).

ALMADRAQUES 'colchón' (XXXVII, 3; XL, 24). Del árabe m a ṭ r a ḥ (Steiger, p. 266). Vid. Eguílaz, s. v., donde se aduce algún testimonio medieval. Las referencias —formas idénticas a la nuestra— se pueden multiplicar fácilmente (vid. DCELC, s. v.). La voz tiene, por lo común, género masculino (*Inv. arag.,* BRAE, II, pp. 348, 351; IV, p. 216; *Crón. Juan II,* BAAEE, LXVIII, p. 330 *b*; *Cancionero Baena,* p. 131, etc.), pero en unos documentos de 1389 es femenino (*Medinaceli,* p. 31).

ANÍO 'anillo' (XXXIII D, 19; LV, 23). Vid. § 142.

ANTOŽOS 'lentes' (XLIV A, 14). La voz se documenta en la literatura antigua: *Cancionero Baena* (p. 382), *Cartujano* (NBAAEE, XIX, p. 398), Fr. Iñigo de Mendoza (ib., p. 39 *b*), etc. Transcribo dos citas curiosas: "Si quieres que mate aves pequeñas, como otros falcones, ya te dixe que son cortos de vista, haslos de bezar con *antojos* y veras milagros" (*Libro de cetrería del Evangelista.* ZRPh, I, p. 237, nota); "y esta medicina es de tanta virtud que al viejo fazerle ha leer letras menudas sin *antojos*" (Gordonio, *Lilio de Medicina.* Toledo, 1513, LXXXIII r). Conviene no olvidar los *antojos del camino* (*Quijote,* I, 181; III, 95) que en la época de Cervantes "debieron ser caretas con cristales para precaverse del polvo" (Bradford, *Indice* notas Clemencín, p. 22).

ARBAYARDE 'albayalde (XIV B, 6). Del árabe b a j â ḍ (Steiger, p. 165); las formas portuguesas acaban en *-ade* (*alvaiade*). El empleo de la cerusita como cosmético es bien conocido: "ella traia en la cara tanto *albayalde,* o otra cosa blanca, que non parescia si non como un papel" (*Tamorlán,* edic. 1582, p. 173, línea 5).

ARBULES 'ramos (?)' (XLIV A, 36). Vid. nota al texto (pp. 304-305).

ARREBUÍR 'rebullir' (XLIII, 10).

ARRELUMBRE 'brille' (XXIV, 5).

ASOÑABA 'soñaba' (VI A, 3).

AŠUAR 'ajuar' (V A, 1; V C, 7). Cfr.: "Todas aquellas cosas que el padre o la madre dan al marido con lur filla, si quiere mueble o sedient, todas son clamadas arras o *axuar* segunt costumne de fuero" (*Fueros de Aragón,* edic. Tilander. Lund. 1937, p. 124, § 226). En Oriente, *ašugar* (Algazi, p. 23, estrofa 14). El ajuar de una novia tetuaní era, a finales del siglo pasado: la ropa de vestir, la cama con su colchón y dos mantas y ciento cincuenta "napoleones" como dote (Benarroch, p. 61); otras veces constaba, además, de una cómoda (ib., p. 71).

ATAN 'tan' (II,2). Cfr. *Cid* (s. v.), *Alixandre* (*Vocabulario* de Keller, s. v.), Arcipreste de Hita (*Vocabulario* de Richardson, s. v.), etcétera.

AZUMBÉ 'azúmbar, estoraque' (XXII A, 2). Eguílaz recoge las formas *azumbal* y *azumbar.* Del árabe s u m b u l 'espinacardo' (DCELC).

B

BAÑÍ 'bañé' (XIX, 6). Vid. § 153, 1.

BEZEDEISMÉ 'beseisme' (XII, 2). Cfr. § 152, 3.

BIEN DESIR 'bendecir' (IV, 3).

BIETES 'billetes (dinero)' (LV, 18). Vid. § 142.

C

CA DE 'casa de' (XLVIII, 3, 5, etc.; XLIX A, 1, 3). Vid. § 154.

CAHAL 'público, feligresía' (XLVI, 3). Es el hebreo q ā h ā l 'comunidad, asamblea'. La voz fue usada por Cota (p. 588, § 9 c.) Vid. nota al texto.

CAHALE 'asamblea, reunión' (XXIV, 9). Vid. el anterior.

CAÑO 'agua corriente' (XLII, 8).

CLARO 'río' (VII A, 18; XV A, 8). Vid. § 72 y p. 90 (*río—claro*).

COMERÍS 'comeréis' (LIII, 4, 12). Cfr. § 152, 3.

COMO 'cuando' (XL, 4). Vid. nota al texto.

COSTADOS 'estado, condición' (XXXVI B, 4). Cfr. *Interpretaciones judeo-españolas del árabe "ġabba"*. RPh, XVII, 1963, pp. 326-327, donde se encontrarán unas cuantas voces judeo-españolas que, extrañas desde un punto de vista léxico, son sustituidas por otras fonéticamente próximas.

CUCHACA 'cinta' (XVII B, 14). La voz ha caído totalmente en desuso y no se encuentra en ningún repertorio léxico del judeo-español, ni en los castellanos que tengo a mi alcance. Sin embargo, en el *Viaje de Turquía* encontré esta importante referencia: *cuxacas* 'cintas de plata, anchas de un palmo, y todas de costillas o columnicas de plata, a manera de corazas' (edic. Solalinde, II, 223). *Cinta* es el sinónimo romance que da la variante A del texto (vid. nota correspondiente en la p. 244). En *Catálogo*, núm. 126, la significación es 'cinto': "muchas espadas colgaron, / muchas *cuchacas* ciñeron".

CH

CHAPA 'cerradura' (XL, 18), como en Méjico.

CHAPÍ 'chapín' (XXVII A, 21). La forma *chapín* aparece en el texto de Attias (p. 116, v. 70). Los textos medievales atestiguan esta terminación *-ín*.

CHEQUITO 'joven' (XXXI, 10). *Chequito* se usó en la Edad Media con el valor de 'pequeño (tamaño)' (*Tafur*, 87) o con el de 'niño recién nacido' (Mendoza, NBAAEE, XIX, 20 *b*). Vid. nota al texto.

D

DATES 'diste' (XLIV A, 9). Vid. § 153, 2.

DATILAR 'palma, palmera' (XLIV A, 18), con el mismo significado que en la *Biblia* de Ferrara (Wiener, MLN, XI, 1896, cols. 86-87); el *Marco Polo* (p. 83) atestigua *datilero* como 'palmera' ("aquestos arbores son semblantes a *datileros*"). A las indicaciones que hago en las pp. 181 (§ 156, 2) y 304 añádanse estas anti-

guas referencias de la voz *dátil*: "lleva buenos *dátiles*" (*Bocados de oro,* edic. Knust, 192), "si me dieres un dinero con que conpre *dátiles*" (*Libro de engaños,* edic. Bonilla, "Bibliot. hisp.", XIV, p. 60), "non ha *datil* syn hueso" (Zifar, 316), "compraron... muchas conservas de diacitron, confites e *datiles*" (*Crónica Iranzo,* p. 36), "*Mucales.* Llamaron a los *datiles* que es fruto de las palmas" (A. Palencia, *Vocab. Universal,* f. 289). Por lo que respecta a la ecuación *dátil* 'fruto' ∽ *datilar* 'palma', cfr. *oliva* 'fruto' ∽ *olivar* 'olivo' (*Primavera*: Suplemento, p. 203). Añadamos además *limonar* 'limonero' en Bénichou, RFH, VI, p. 267, v. 26.

DEJÁ 'dejad' (XVIII A, 2, 4; XVIII B, 2, 4). Vid. § 152, 4.

DEJEISME 'dejadme' (XLIII, 8). Cfr. § 152, 3.

DELGADA 'camisa' (XIII A, 14). Cfr. pp. 84-85 (*camisa — delgada*).

DEMANDA 'petición' (XXXII, 14).

DEMANDA 'pide' (XXXI, 8).

DEMANDAR 'pedir' (XXXII, 6), 'llamar' (XLIV A, 58). Ambos valores se documentan en Lanchetas (*Gram. y vocab. Berceo,* s. v.); sin embargo, el primero parece mucho más frecuente: "el rrey dixo: *demanda* lo que quesieres, que todo lo que pydieres fazerlo he" (*Libro engaños,* edic. Bonilla. "Bibliot. hisp.", XIV, p. 25); "por donde se escusaria de *demandar* ayuda en vida" (*Calila,* edic. Alemany, p. 2); "*demandole* la fija por su muger capdal" (*Apolonio,* 19 *c*).

DEPEDIR 'pedir, solicitar en matrimonio' (VI A, 8). Cfr. § 77, s. v., y § 155.

DESILDE 'decidle' (XXVII A, 1, 9). Para el tratamiento fonético de la *-s-*, vid. las distintas versiones del texto.

DESMAYÍS 'desmayéis' (III B, 5). Cfr. § 152, 3.

DESMIRO 'miro, contemplo' (XLIX A, 4, 5). Vid. § 155, 1. Cfr. *resmiro.*

DEZ-, vid. *des-*.

DIO 'Dios' (XXXIII D, 5, 6, etc.; XXXVI A, 1, 5; XXXVI B, 2, 5). Vid. referencia bibliográfica en la nota al texto XXVI, v. 6.

DIZER 'decir' (V A, 4). Corrección basada en lo que digo en la nota al verso (p. 217). Cfr. § 152, 1.

DUCADOS (X A, 12). En el texto, la moneda no tiene ningún valor preciso; Del Arco dice que era 'moneda imaginaria equivalente a once reales de vellón'; son valiosos los materiales que

ordena el mencionado autor en la p. 422 de su obra *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid, 1942.

E

EMBAÑA 'baña' (XX, 9). Cfr. § 155, 1.

EMPOLANDO 'empolvando, acicalando' (XXVI, 2). Cfr. nota al texto.

EMPREÑADA 'preñada' (XXXVIII, 6). *Empreñar* fue muy usado hasta la época de Cervantes (Cejador, *Lengua Cerv.*, p. 437), cfr.: "estays *empreñada*" (Kohler, *Span. Eklog*, 338, v. 313), "era *empreñada* de una fija" (*Conquista Ultramar*. BAAEE, XLIV, p. 53 *a*).

ENDELICADO 'delicado' (XXVII B, 12). Cfr. § 155, 1.

ENFILAR 'enhebrar' (XLIV A, 24). Cfr.: "non *enfile* ninguno paños" (*Cortes León y Cast.*, edic. Acad. Hist., I, 1861, p. 59). El verbo se usa hoy en Asturias (Rato, *Voc. bables*, edic. 1892, p. 49).

ENGRUTE 'abruma' (XXIX C, 4). En hakitía *englutirse* se emplea con las acepciones de 'ocultarse, desaparecer'.

ERDUEÑA, nombre propio de mujer (L, 1, etc.).

(E)SLAMA 'albricias' (XXIX A grabación, 10, 12, etc.). Vid. la nota al final de las versiones del texto (p. 271).

ESMARDE 'esmalte' (XIV B, 8). Cfr. § 146, 3.

ESPARTIRÁ 'separará, apartará' (XLV, 3). Cfr.: "Las pases apregonaron, / *Espartiéronse* las guerras, / Los perlados se tornaron / Cada vno para sus tierras" (*Poema Alfonso XI*, 671). En judeo-español es fácil documentar la voz: "para *espartyr* entre la luz e entre la tyniebla" (*Pentateuco*, I, 18, de la edic. de Castro, Millares y Battistessa, y otros testimonios). En la *Biblia* de Ferrara significa 'repartir' (Wiener, MLN, XI, 1896, col. 92).

ESPIGA 'rama (IX, 3). Vid. p. 86 (*espiga — rama*).

ESPOZATIS 'casasteis' (XXXII, 15), vid. nota al texto.

ESTRADO 'estado, condición' (XXXVI A, 4). La etimología popular no es sólo de mis textos, cfr.: "señores de grande *estrado*" (Bénichou, RFH, VI, p. 274, v. 6). Para el cambio, vid. el artículo que aduzco s. v. *costados*.

EZILDE 'decidle' (XXVII A, 19). Vid. § 145, 3.

F

FADAR 'poner nombre a una niña' (IV, 8). El verso aúna dos actos esenciales en la vida familiar, según la religiosidad judía: dar nombre a la niña y circuncidar al niño (ceremonia que es también de imposición de nombre). Vid. Benoliel (XV, p. 188 *a*). La tradición hispánica de la voz es bien conocida: "siete fadas me *fadaron*" (*Primavera,* 151), *passim.*

FALDIQUERA 'bolsillo' (XLIX A, 5). La misma voz en el dominio leonés (Lamano, *Dial. vulgar salmantino,* p. 457) y en andaluz: "Por interés der dinero / Te fuistes y me dejastes; / Echate en la *fardiquera* / La ganansia que sacastes" (Rodríguez Marín, III, p. 134, número 4111; cfr. otra versión en *Alma,* pp. 219-220, número 716). En Bénichou (RFH, VI, 340, v. 74), *faldriquera.* Cfr. *haldiquera.*

FECHA 'ahecha' (L, 2). Cfr. § 140, 2.

FER 'hacer' (XXIX A, 22), forma recompuesta según digo en el lugar correspondiente de las notas textuales.

FILOS DE CORAL 'ramas de coral' (XLIV A, 22).

FLAMA (XXIX A, 10, etc.). Por más que las versiones que edito alternan *flama* y *lumbre,* no creo que el sentido de la voz en el texto sea el obvio de 'candela', según señalo al anotar el poema.

FLAMENGO 'judío que viste a la moda europea' (XXXIX, 6). Cfr. Benolíel, XV, p. 190 *b*. En el libro de Benarroch no escasean las referencias a estas maneras (pp. 39, 64 y 68). En la segunda mitad del siglo XIX, parecían prendas imprescindibles de los "flamengos" el bigote, el traje gris y el bombín (ib., p. 64).

FOLGAR 'retozar eróticamente' (VI A, 20; VI B, 12; XLIII, 8). Véase un texto judeo-español: "rruegovos que *folguedes* esta noche comigo" (*Pentateuco,* edic. Castro, etc., *Números,* XXII, 19).

FRAGÜÍ 'construí' (XLII, 2). Cfr.: "*fraguar* los fuertes muros" (*Bocados de oro,* edic. Knust, p. 352), "fue *fraguada* esta çibdad" (*Libro del conoscimiento de todos los Reynos,* Apéndice 3, p. 294). En la *Biblia* de Ferrara tiene también el significado de 'edificar' (Wiener, MLN, XI, 1896, col. 93), valor que conviene al *Pentateuco* bonaerense: "De su tierra salio Asur e *fraguo* a Ninive" (*Génesis,* X, 11). En judeo-español la voz perdura, tanto en la literatura aforística como en la poesía: "La mujer savia *fragua* la caza..." (Lida, número 145), "la *fraguaré* de cal y canto" (Attias, p. 141,

v. 9), "por enmedio el camino /un castillo le *fraguó*" (ib., p. 160, vv. 7-8).

G

GALA 'papada' (XLIV A, 29). La explicación de la voz consta en el trabajo que cito s. v. *costados*.

GALANA 'virgen, doncella' (XXVII A, 29; XXXVII, 13), 'querida' (XVI B, 7). Vid. mi artículo en RPh, XVII, 1963, p. 326.

GAMELLO 'camello' (XXXIX, 8). La misma forma se atestigua en una vieja traducción judeo-española: "assí como el *gameillo* e otras cosas non lo combredes" (*Levítico,* XI, 4, apud *Pentateuco,* edic. Castro, etc.).

GARRIDO (VII B, 2; XIV A, 2; XXX, 6; XXXI, 2). Vid. la rica documentación aducida en *Codax,* pp. 105-109, s. v. *corpo*. En España, aún subsiste la voz en algún canto popular: "¿Dónde vas a por agua, / *garrido* mozo? / Que el agua está muy honda / en este pozo" (*El Calandrejo,* prov. Burgos. *Antol. Musical,* p. 80); "Ya no va la niña / a cerner la harina, / ya no va la niña, / la niña *garrida*" (Córdova, *Canc. Santander,* II, p. 111 *b*). El sintagma *cuerpo garrido* (como en mis textos sefardíes) se atestigua en Cejador (I, p. 110, núm. 191), en los textos 13, 93, 150, 155, 177, 214, 410 y 475 de Alonso-Blecua, y se oye en canciones de Asturias (*Folk. musical,* HH 10110, cara 4, banda 9). El uso del sintagma por Pedro de Padilla (1587) se comprueba en *Supervivencias,* p. 57 (núm. 5).

GARRIDA (XVI A, 5; XXIX A, 2). Cfr. la voz anterior. En el *Cancionero de Baena* (p. 159) se documenta *muger garrida*. Otras ejemplificaciones en Cejador, núms. 2177 y 3151.

GUARIDA 'morada' (XVI B, 14).

H

HALDIQUERA 'bolsillo' (XLIX C, 5), vid. *faldiquera*.

HER 'hacer' (XXIX A, 22), forma recompuesta según digo en la nota al poema. La voz era frecuente en el antiguo teatro español (Kohler, *Span. Eklog.,* pp. 263 y 321; Rouanet, *Colecc. Autos, Glossaire,* s. v.) y muy usada por Tirso de Molina en el lenguaje villanesco (cfr. A. Castro, edic. de *El vergonzoso en palacio.* Clas.

Cast., v. 555). La palabra subsiste en Ciudad Rodrigo y en la Sierra de Francia (Lamano, *Dial. vulgar salmantino,* p. 486).

HERMANA 'enamorada, amiga' (XXXVIII, 2; XLVII, 1). Para tal significado son convincentes las pruebas que aduce C. Cunha en su erudita apostilla a *irmana* (*Codax,* pp. 129-136). Creo que todavía persiste tal valor: "Quiéreme tú a mi, *hermanita,* / Que primero fartará / Ponsio Pilato der creo / que yo'rbíe tu amistá" (*Cantos,* II, número 3180). Vid. nota al texto XLVII.

HIJODALGO 'caballero' (XXXIV, 10). Cfr. Y. Malkiel, *Hispanic algu(i)en.* Berkeley-Los Angeles, 1948, pp. 419-420, notas 278-279.

HONRADA 'intacta, virgen' (XXXVII, 2; XL, 23). Cfr. Bénichou, RFH, VI, p. 55, donde se da la misma equivalencia de *libre.*

L

LEVALDOS 'llevadlos' (XLIII, 7). El verbo no consta en Benolíel.

LEVANTEIME 'levanteme' (XL, 1). Cfr. § 153, 1.

LIMÓN 'limonero' (XVI A, 1, 9). Comp.: "La fructa de los naranjos et de los *limones* es muy buena" (Juan Manuel, *Libro Caballero y escudero,* p. 509).

LOSANO (VII A, 16). Cfr. p. 86 (*garrido — lozano*).

LUNAR 'luna' (V C, 12). Cfr. nota al texto.

LUSIDO (VII A, 2). Cfr. p. 87 (*lucido — lozano*).

M

MANẑEBO 'galán' (LV, 13).

MAZZALE 'suerte, destino' (XXIV A, 6). Referencias a la voz en otros textos sefardíes: "La novia no tiene dinero: / que mos tenga un *mazal* bueno" (Algazi, p. 42, número 51); "su negro *mazzale*" (Bénichou. RFH, VI, p. 330, nota al verso 38); "el *mazal* de la fea" (Lida, número 92). En un poema que hebraiza, Cota empleó la misma voz: "Guayas de Blanca y de Flor / y de sus negros *maçales*" (p. 589 *b,* § 25). Es el hebreo m a z z ā l 'estrella, suerte, destino' (Cantera, p. 82, núm. 49).

MOLE 'muele' (L, 5). Vid. § 140, 4.

MOS 'nos' (XXXI, 8). El pronombre se documenta en la antigua literatura: *Cortes de León y Castilla* (edic. Acad. Hist., I,

p. 53), *Colección Autos* (edic. Rouanet, apud *Glossaire*), *Span. Eklog.* (edic. Kohler, p. 318). Los dialectos actuales conocen también su empleo, al menos en las hablas occidentales o con ellas emparentadas: asturiano (Rato, *Vocab. bables,* p. 85), santanderino (García Lomas, *Dial. popular montañés,* p. 210) y salmantino (Lamano, *Dial. vulgar salmantino,* p. 546, con referencias a Tirso de Molina y Torres Villarroel). Añádanse la nota de A. Castro en *El vergonzoso en palacio* (Clas. Cast., v. 591) y la siguiente canción salmantina: "Levantaivos, tía Imilia, / si vos queréis levantar / *mos* daréis aguardiente / vos volveréis acostar" (*Antol. Musical,* p. 179). Cfr. Rosenblat, pp. 134 y 139-140. Cfr. § 151. Algazi recoge testimonios orientales de esta forma pronominal (pp. 41, 42, 53).

MUESTRO, -A 'nuestro, -a' (V, 7, 5). Cfr. § 151.

N

NAGÜITA BLANCA 'camisa' (XVII C, 11), como en andaluz; vid. M. Alvar, *García Lorca en la encrucijada* ("Archivum", IX, 1959, p. 232 y n. 18).

O

ORÍA(S) 'orilla(s)' (VI A, 6, 16; XLIII, 6). Vid. § 142, 2.

P

PELISQUITO 'pellizquito' (XLIII, 9). *Peliscar, pelisco* son voces que figuran en el *Glosario* de Benolíel (XXXII, p. 259 *b*) y que se documentan (*pilisco*) en Levy, p. 61. La tradición de la *-l-* en vez de *-ll-* está asegurada en los siguientes textos: "Yendo a la plaça / encontré a Inés, / que le ablan, *peliscan* i besan / dos estudiantés" (RHi, VIII, 1901, p. 312 *a*, número 15), "Al entrar en la iglesia / de San Francisco, / vn bellaco de un fraile / me dio vn *pelisco*" (ib., p. 313 *b*, número 39). Vid. § 146, 2.

PERDONÍS 'perdonéis' (LIII, 2, 10). Cfr. § 152, 3.

PIADAD 'piedad' (XLIV A, 8). La voz es frecuentísima en la literatura antigua: *Fuero Juzgo* (edic. Academia, pp. 9, 177, etc.), *Calila* (edic. Alemany, p. 127), *Rimado de Palacio* (BAAEE, LVII,

p. 425, estrofa 112), *Pentateuco* (*Génesis*, XLIII, 29, 30), Mena (NBAAEE, XIX, 191 *a*), Hernán Mexía (NBAAEE, XIX, p. 270 *a*), *Colec. Autos* (edic. Rouanet, *Glossaire*). La misma forma se documenta en otros textos sefardíes, así en el romance de *Gian Lorenzo* (v. 11, de la versión de Salónica, *Ant. líricos*, IX, p. 396). Para la *-a-*, cfr. § 140, 3.

PONÉS 'ponéis' (XIV A, 3). Vid. § 152, 3.

PRIMA 'enamorada, amiga' (XXXVIII, 8). Vid. *hermana* y nota al texto.

R

RAMADA 'enramada' (XVII D, 7). Así en la *Biblia* de Ferrara (Wiener, MLN, XI, 1896, col. 99) y en el siglo XV peninsular: "entrabase en la dich *ramada* y mandaba a dos ministriles tañer" (*Iranzo*, p. 174). Vid. nota a los vv. 7-8 del poema (p. 247).

REGALO 'marido' (XXII A, 13; XXXV, 9). Cfr. §§ 72, 73 y p. 87 (*marido — regalo — velado*).

RESMIRO 'miro, contemplo' (XLIX C, 4, 5). Documento en la literatura antigua el verbo *remirar*: "alguno lo terrná luego a grant juego. Que le provechará sy bien lo *remira*" (*Cancionero de Baena*, p. 244); "has de ser como claro miralle o espejo en que se *remiren*" (*Crónica Alvaro Luna*, edic. Sancha, p. 358); "En lo que toda la natura se *remiro* por la hacer perfecta" (*Celestina*, edic. Foulché. "Bibliot. hisp.", p. 86). La voz no tiene nada que ver —en su significado al menos— con *rexmir*, etc., que estudió Wagner, *Caracteres generales j.-esp.*, p. 37.

REVERTIENDO 'vertiendo' (III A, 7). El verbo se encuentra en el *Alixandre* (vid. Keller, *Vocabulario*, s. v.).

ROSCA DE SOBAR 'rosco heñido de pan' (XLIV A, 30). Sobre el pan de la boda, vid. § 9 y nota 11 de ese mismo párrafo. En el *Zifar* (p. 503) hay una referencia al rosco nupcial: "Dizen que de tales bodas, tales *roscas*".

S

SENÍ 'cené' (V C, 6; LII, 3, 7). Vid. § 153, 1.

SERCUSIR 'circuncidar' (IV, 8). Derivado de c i r c u m c i d ĕ r e 'cortar alrededor', con influjo de otras formas en las que aparece

el grupo *-si-* (*circuncisión,* por ejemplo) que motivarían la eliminación haplológica de una sílaba (algo así como **sircunsisir* > **sircunsir*).

SERCUZA (LIII, 3). Del verbo *sercusir*; vid. la palabra anterior y la nota correspondiente al texto.

SERENA 'sirena' (XLIV A, 52). La voz, bajo esta forma, abunda extraordinariamente, desde Alfonso X (*General Estoria,* I, p. 164 *b*) o el *Alixandre* (Keller, *Vocabulario,* s. v.), hasta Fr. Luis de León.

SERNE 'cierne' (L, 9, 10). Vid. § 140, 4.

SIMANE 'señal, augurio' (VII A, 14, 28). En otros textos sefardies: "que mos sea de buen *siman*" (Algazi, p. 15, número 19, estrofa 4); "En buen *simán* vos sea el hijo" (Attias, p. 126, v. 45, también en el v. 47), "Todo le sea en buen *simán*" (ib., p. 218, v. 12 *a*). Cantera, pp. 93-94, núm. 84, agrupa otros materiales y da la etimología de la voz: hebreo s i m m ā n, aunque acaso sea preferible s ī m ā n. Vid. la nota correspondiente a este texto.

SIYEROS 'bodegas' (XXVIII, 3). Con este mismo valor se empleó la voz *cillero* en castellano antiguo (*Rimado de Palacio,* edic. BAAEE, pp. 442, 559). La palabra se documenta, de una u otra forma, en muchos textos sefardíes: "Ah! Dio, avre tu *celiero* y dámos muncho dinero" (Algazi, p. 15, número 19, estrofa 7); "Va de *siyero en siyero* ['cámara'?]" (Bénichou. RFH, VI, p. 323, v. 26; también en la p. 327, v. 14); "Si es la mi nuera / entre en mi *cillero.* / Si era mi hija / venga en los mis brazos" (Attias, p. 61, vv. 77-80). Este último, al traducir la voz al hebreo, le da en ese verso el significado de 'palacio'.

SOLOMBRÁ 'sombra' (XX, 6). En leonés alternan *solombra* y *selombra*; Malkiel (*Hisp. Suff. -(i)ego.* UCPL, IV, número 3, 1951, p. 136) propone como etimología s u b u m b r a o, también, u m b r a + s o l e. En Cejador, I, p. 119, núm. 249; cfr. II, p. 358, núm. 1489, *solombrera.*

SUBEME 'subime' (XXIX A, 21). Cfr. nota al texto.

SUFRE 'permite' (XIX, 1, 3).

SUPITI 'supiste' (X A, 3). Cfr. § 153, 2.

Š

ŠUAR (V C, 1), vid. *ašuar.*

T

TATE, TATE '¡poco a poco!' (XVII A, 9). Cfr. nota al texto.

TECHERÍ 'tejeréis' (XXIX B, 3). Vid. § 141, 2.

TEFEL·LIM 'filacterias' (IV, 9). La *Enciclopedia Judaica Castellana* indica (s. v. *tefilin*) que son un par de estuches de piel, de uso ritual, de los que cuelgan unas correas por medio de las cuales se fijan, uno en la frente y otro en el brazo izquierdo frente al corazón; dichos estuches contienen cuatro pasajes del Pentateuco (Deut. VI, 4-9; XI, 13-21; Ex. XIII, 1-10; y 11-16), escritos en pergamino (tomo X, 1951, pp. 213 y sigs.). El joven empieza a usar los *tefeḥlim* al cumplir los trece años y entrar así en la mayoría religiosa. Sobre las costumbres que se relacionan con las filacterias, vid. Molho, p. 129; Benolíel, XXXII, p. 274 *b*; y Benarroch, pp. 35-36. Cantera (pp. 94-95, núm. 88) da la etimología hebrea t e f i l l ī m .

TEFEL·LIMES 'filacterias' (LIII, 11). Vid. voz anterior y, especialmente, la nota al texto. Cfr. § 150, 2.

TENGÁS 'tengáis' (V, 4). Cfr. § 152, 3.

TEŠERÍS 'tejeréis' (XXIX, 3). Vid. § 152, 3.

TOMERÍS 'tomaréis' (VII A, 3). Vid. § 152, 3.

TRAJIÉ 'traje' (XXIX A, 31). Vid. nota al texto y § 153, 1.

TRAJITES 'trajiste' (XVIII B, 5; XXIX A, 29). Cfr. § 153, 1.

TRANCANDO 'danzando' (XLVI, 1). Vid. nota al texto.

TRANSAR 'trenzar' (XLIV A, 10).

V

VALIDO 'de valor' (XXXI, 15).

VELADO 'esposo' (VII A, 20, y B, 16; XXII A, 17). Véanse los siguientes ejemplos de documentación de la voz en la literatura antigua: "sea su *muger velada* o amiga" (*Partida VII,* edic. Academia Hist., p. 601), "fijo de *muger velada*" (*Partida I,* p. 210), "si alguno que hobiese muger de bendiciones feciese fijos en barragana veviendo su muger... estos fijos atales non serien legitimos, maguer despues desto se le moriese la *muger velada* et se casase con la barragana" (*Partida IV,* p. 88). Cfr. § 72 y p. 87 (*marido — regalo — velado*).

VENEMOS 'venimos' (XXX, 2). Vid. § 152, 2.

VERÍS 'veréis' (XLVII, 3). Vid. § 152, 3.

VISIA 'abundancia' (XXIV A, 2). La voz se documenta frecuentemente en la literatura medieval con los valores de 'regalo' (Lanchetas, *Gram. Berceo,* s. v.), 'regalo, placer, gusto' (Keller, *Vocab. Alixandre,* s. v.), 'regalo, deleite' (Marden, *Apolonio,* s. v.), 'placer, gozo' (*Calila,* edic. Alemany, Glosario, s. v.), etcétera.

VISIO 'abundancia' (XXIV A, 11). Para la literatura sefardí, Danon (XXXIII, p. 261, número XLII) documenta la voz, que traduce por 'délices': "A Yérusalaim, ciudad estimada, / serrallos y mulkes y *vicios* dejaba".

VISTER 'vestir' (V C, 10). Cfr. § 152, 1.

VOS 'os' (XIV A, 3). Cfr. § 160, 2.

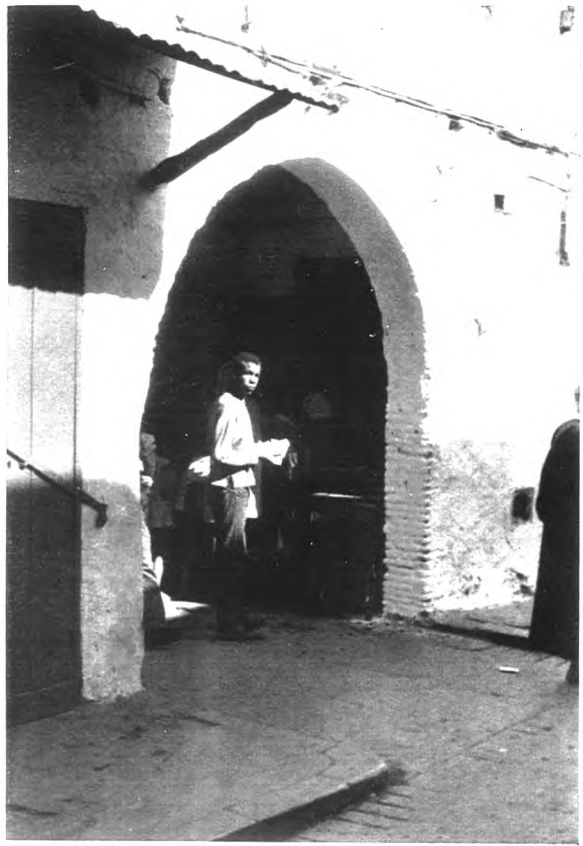
Y

YA '¡ay!' (XXIX A, 30). Aparece en la jarcha 19 y es conocida en la literatura medieval por figurar en el *Cantar de mio Cid.*

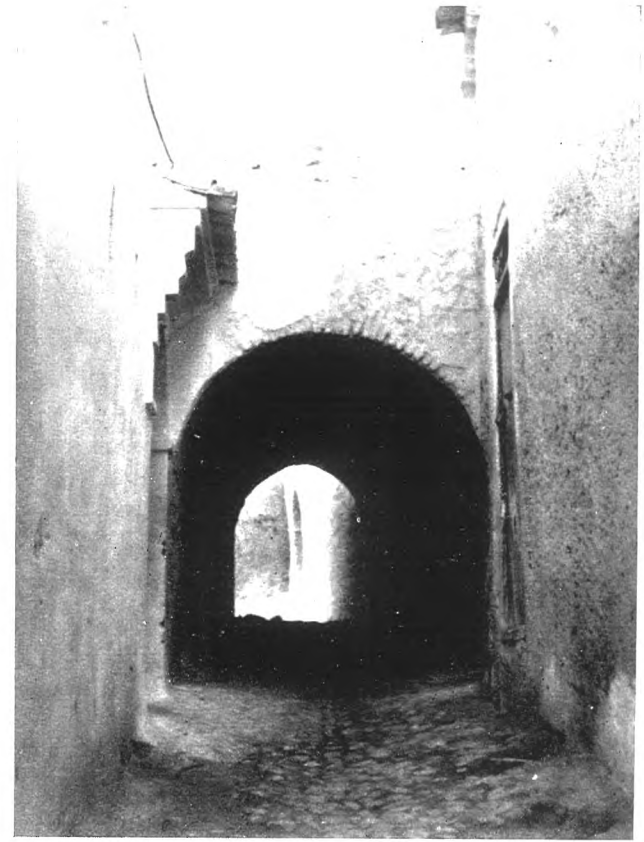
YEVATIS 'llevasteis' (XXXII, 16). Cfr. § 153, 2.

PARTE QUINTA

LOS TEXTOS



9. Puerta de la judería de Tetuán.



10. Puerta de la judería de Xauen.

TEXTO I

(Tetuán)

La despozada por el wen día,
mucho pení que fueras mía;
la despozada por la buena noche,
mucho pení por esta dote.

También en Larrea (*Canc. rit.*, p. 25, núm. 3), con variantes insignificantes.

TEXTO II

(Tetuán)

La novia, vuestrǫ cabeyǫ,
y atan lindǫ y atan beyǫ,
¡quién me diera un cordón d'eyǫ
para mi lindo coyar!

Sobre este poema, vid. los §§ 17, 86-87.

* * *

v. 2: *atan* 'tan'. Este verso aparece en un romance (*A la cibdad de Marsilia* o *Una gentil dama y un rústico pastor*) de la colección de Attias (p. 86, núm. 15). Acaso ambos textos pudieran estar relacionados en una época antigua, aunque el estado actual del mío permite pocas comparaciones.

TEXTO III, versión A

(Melilla)

La novia destrenza el pelo;
se desmaya el caballero.
¿Quién lo irá a buscar?
¿Quién lo irá a buscar al novio?
5 ¿Quién lo irá a buscar?

Nubes andan por el cielo,
agua iban revertiendo.
¿Quién lo irá a llamar?
¿Quién lo irá a llamar al novio?
10 ¿Quién lo irá a llamar?

Consta en Benaroch (p. 82) y, con ligeras variantes, en *Canc. rit.* (p. 37, núm. 11), donde el estribillo no se cambia en las dos estrofas. También se cita, abreviadamente, en *Canc. pop.* (p. 40).

* * *

vv. 6-7: este pareado ha de ser muy antiguo, pues aparece —con idéntica estructura— en un poema de Levante:

Las nubes van por el cielo,
aguas claras van trayendo
(Attias, p. 213, vv. 1-2).

v. 7: *revertiendo* 'vertiendo'.

TEXTO III, versión B

(Tetuán)

La novia destrensa el pelo,
y se desmaya el cabayero.
¿Quién irá a yamar al novio,
y quién lo irá a yamar?

5 No desmayís, cabayero,
que las armas yo las tengo.
¿Quién irá a yamar al novio,
quién lo irá a yamar?

Se ha vuelto su capotito,
10 debajo yeva el trajito,
¿Quién lo irá a yamar?

La cinta magnetofónica, grabada años después, recogió las siguientes variantes: v. 6: *de las armas...*; v. 8: *y quién...*; v. 11: *¿Y quién...* (Para la melodía, vid. p. 351).

* * *

v. 5: *desmayís* 'desmayéis', vid. § 152, 3.
v. 9: *vuelto* 'envuelto', vid. § 155, 2.

En *Can. rit.* (pp. 38-39, núm. 12) los vv. 9-10 en mi versión son incomprensibles.

TEXTO IV

(Tetuán)

Buena semana nos dé Dio,
alegres y sanos

A mis hijos bien desir,
que me los deje Dio vivir,
5 buena semana.
Buena semana nos dé Dio,
alegres y sanos.

Para fadar y sercusir
para poner tefeɬlim
10 buena semana.
Buena semana nos dé Dio,
alegres y sanos.

En la versión grabada el orden de los versos fue: 1, 1, 1, 2; 1, 2. // 3, 3, 4, 5; 6, 7. // 8, 8, 9, 10; 11, 12. (Para la melodía, vid. p. 351).

* * *

v. 3: *bien desir* 'bendecir'.

v. 8: *fadar* 'poner nombre'; *sercusir* (*circuzir*, en *Canc. pop.*, p. 34) es 'circuncidar', cfr. *Vocabulario* y texto LIII, 3. Para las costumbres de la circuncisión, vid. Ortega, pp. 164-166.

v. 9: *tefeɬlim* 'filacterias'. El verso hace referencia a "la fiesta y ceremonia de la iniciación religiosa e investidura de los mismos *tefillin*" (Benolíel, XIII, 515), que significa la "eman-

cipación religiosa del judío" (Benarroch, p. 36), quien a partir de ese momento puede actuar de testigo y contar para el comienzo de la oración. Cfr. *Vocabulario,* s. v.

* * *

Si no conociéramos más versión que ésta, no podríamos creer que fuera un canto de boda, sino un poema exclusivamente religioso de la fiesta llamada *bar miṣwá* (lit.) 'hijo del mandamiento' en la que el muchacho queda incorporado a la sinagoga (Molho, pp. 129-130); sin embargo, en *Canc. pop.* (p. 34) hay una estrofa más en la que se habla de *desposar* y *casar,* lo que viene a aclarar la situación de nuestro texto. Con todas las anotaciones hechas, se confirma el carácter de buen agüero que tiene la canción, según se dice en *Canc. pop.* (p. 34). Algazi publicó un texto oriental que —en algún momento— tiene el mismo espíritu que éste (p. 15, núm. 19).

TEXTO V, versión A

(Tetuán)

Ašuar nuevo
delante vo lo pondré,
suegra y cuñada
no tengás que desir
5 que muestra novia
mucho lo veló al candil
y muestro novio
senó y s'echó a dormir.

En la grabación se oye: *vo*[l] *le* (v. 2) y *tengáis* (v. 4). Añadamos, por último, que la cantora continuaba con la misma melodía (vid. p. 352) nuestro texto VI A.

TEXTO V, versión B

(Melilla)

Las coincidencias con la versión transcrita son totales; sólo encuentro las variantes *que la novia* (v. 5) por *que muestra novia, el candil* (v. 6) por *al candil,* y *el novio* (v. 7) por *muestro novio,* de acuerdo también con Benarroch (p. 83).

Se recoge en *Canc. pop.* (p. 40).

TEXTO V, versión C

(Larache)

Šuar nueva
delante vo lo pondré,

suegra y cuñada
no tengáis que desir.
5 Anoche, mi madre,
sení y me echí a dormir,
'l ašuar d'esta novia
toda se veló al candil.
Anoche, mi madre,
10 sení y m'eché a velar,
'l ašuar d'esta novia
toda se veló al lunar.
Y él me daría
de vister y de calsar;
15 yo le daría
mi lindo cuerpo a gosar.

Nuestros poemas V, VI y VII se cantan unidos en Tetuán y Melilla; sin embargo se trata de tres elementos independientes unidos por un obvio enlace verbal: *echarse a dormir* en los textos V y VI, *madre* en los VI y VII. No de otro modo ocurre en el romancero: con asaz frecuencia un término trivial da ocasión al engarce; si la unión es afortunada, la ensambladura va borrando los primitivos límites y el texto resultante se nos muestra como una criatura nueva [1]. Ponemos correlativos los tres poemas para que —a pesar de su radical independencia— se puedan considerar las causas de la conexión. Es obvio decir que no modificamos —suprimiendo o añadiendo— ni una sílaba de los tres textos.

Mis versiones A y B coinciden, salvo en el género del arabismo *ašuar*, con la de *Canc. rit.* (p. 40, núm. 13), que se continúa también —no se interpola— con la que lleva el número VI en mi colección. Antes que nadie, Benolíel publicó estos versos (XIV, p. 371), pero en una versión deturpada: la novia se acuesta y la madre vela.

---

[1] Es el procedimiento y el fin que estudiamos en el capítulo *Patología y terapéutica rapsódicas*, en este mismo libro, y el que señalamos en la combinación de algunos romances marroquíes (vid. mis artículos *El romance de Gerineldo entre los sefarditas marroquíes*. BUGr, vol. XXIII, núm. 91, p. 141; *Los romances de "La bella en misa" y de "Virgilios" en Marruecos*. "Archivum", IV, 1954, pp. 264-276; *Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí*. RFo, LXIII, 1951, pp. 299 y ss.).

La mejor de todas las versiones de que disponemos es la de Larache (C); falta, es cierto, la oposición de A y B: la muchacha hacendosa, el novio dormilón y la suegra y la cuñada acalladas en sus censuras; sin embargo, la versión C conserva —aparte el paralelismo ya aludido— la voz de la desposada, incluso en la impudicia de los últimos versos [2]. No es una canción de amigo en cuanto a su contenido, pero se acerca a ellas por la estructura retórica.

En Oriente, un canto de boda conserva muchos de los elementos que encontramos en la canción marroquí (versión C), aunque ordenados con otras pretensiones: alternancia *-ir, -ar* en la rima, *candil, durmir, lunar, holgar* (vid. Attias, p. 201, núm. 91, vv. 27-34).

Cfr. § 19 de mi estudio.

* * *

vv. 3-4: Cfr. Rodríguez Marín, IV, p. 354, números 7368-7370, y V, p. 92, nota 241.

v. 4: todas las versiones leen *desir*; a pesar de ello no es seguro que así sea. En A y B el poema deriva a una rima romancesca, y entonces sería aceptable *desir,* pero no *pondré* (v. 2), que necesitaría leerse **pondrí* [3]. Sin embargo, la versión C, con su paralelismo conservado [4], me lleva a aceptar la lectura de Benolíel *dizer* [5], aunque sabemos que este investigador "mejoraba" sus versiones algunas veces [6].

*

[2] Los versos finales son añadidos; ni tienen sentido ni prosiguen la dualidad paralelística. Recuerdan el ofrecimiento de *La Infantina* al timorato caballero (*Primavera,* núm. 151; *Catálogo,* núm. 114). La directa alusión al goce del cuerpo se recoge también en mi canción XVII. En otras ocasiones, la muchacha tampoco se anda con remilgos, y expresa sin ambigüedad el norte de sus pasos: VI A y B (verso último), VII A (vv. 9-10, 23-24) y B (9-10, 19-20).

[3] Forma ésta aducida en *Canc. rit.* (p. 40, núm. 13). Benolíel (XIII, p. 358) cita, como propia de la hakitía, *pondré.*

[4] Algún arcaísmo como *lunar* me induce a creer en la conservación del paralelismo, y no en su creación tardía. Más bien lo que documentamos una y otra vez es el rompimiento de las viejas estructuras (paralelismo, por ejemplo) en favor de la tendencia romancesca.

[5] XIV, p. 371.

[6] Vid. M. Alvar, *Interpretaciones judeo-españolas del árabe "ġabba".* RPh, XVII, 1963, pp. 327-328. Por lo demás, *dizer* vive en la hakitía (Benolíel, XIII, pp. 361, *passim*; Bénichou, *Observ.,* p. 248, § 55 *b*).

Versión A, v. 4: *tengás* por 'tengáis', como en español antiguo [7] y a pesar de que Benolíel sólo cita *tengáis* (XIII, p. 353).

vv. 5 y 7: *muestra, -o* 'nuestra, -o'. Por más que Benolíel [8] no cita estas formas, son propias de la literatura romancesca (Bénichou, *Observ.*, p. 247, § 53 *e*) y del judeo-español [9]. En la versión A, debe observarse la estructura paralelística de los sintagmas en que aparece el posesivo.

*

Versión C, vv. 1, 7 y 11: *(a)šuar* es femenino (y no masculino como en A y B). Esta alternancia de género no fue recogida por Benolíel (XIII, p. 513), que tampoco hizo ninguna indicación en su glosario (XIV, p. 574 *b*). En castellano antiguo la voz era masculina: así se infiere, al menos, de los textos aducidos en *Cid* y por Neuvonen, *Arab., siglo XIII*, pp. 94-95.

vv. 6 y 10: *seni* 'cené' (vid. § 153, 1).

v. 10: *m'eché a velar* 'me puse a velar'.

v. 12: *lunar* 'luna', como en los romances, y en la letra antigua: "No hay tal *lunar* como el de enero, / ni tal amor como el primero" (Torner, II, p. 230, núm. 125). Gil Vicente usó la voz, que no puede ser portuguesismo, ni fonética (tiene *-n-* conservada) ni semánticamente (es 'luna' y no 'claro de luna'): "media noche con *lunar* / al tiempo que el sol salía" (Cejador, IX, p. 200, núm. 3447) [10]. *Lunar* subsiste todavía entre los sefardíes de los Balcanes: "Cuando el novio y la novia / juntos miran al *lunar*" (Attias, p. 201, vv. 31-32); "Una noche al *lunar*, / yo salí a caminar" (Algazi, p. 44, núm. 54). Danon (XXXII, p. 117 y n. 4) documenta la palabra en un texto de Salónica y dice que se sobreentiende "disco", pero me parece hipótesis innecesaria. Gil Vicente usó de la voz *lunar*, pero el sentido de la voz puede ser tanto 'luna' como 'luz de luna' (vv. 894 y 1784 del *Don Duardos*, edic. Dámaso Alonso).

v. 14: *vister* 'vestir' es forma marroquí (Benolíel, XIII, p. 354).

---

[7] Cfr. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica*, § 115, 2.

[8] XIV, pp. 142-143; sin embargo recoge *mos*, *mosotros* en la p. 140 del mismo volumen.

[9] Vid. Rosenblat, pp. 139-140, donde se encontrará la ancha difusión dialectal de estas formas.

[10] Asensio (pp. 106-107) estudia los sintagmas gallego-portugueses y románicos en los que se habla de 'la luz de la luna' (*lu(n)ar*).

TEXTO VI, versión A

(Tetuán)

—"Y anoche, mi madre,
cuando me eché a dormir
se le asoñaba un sueño
tan dulse era de desir:
5 que me adormía
y a las orías del Sil".
—"Marido es, hija,
que a tí vino a depedir".
—"Con amor, madre,
10 con amor yo me iré a dormir".

—"Y anoche, mi madre,
cuando me eché a acordar,
soñaba un sueño
tan dulse era de contar:
15 que me adormía
y a las orías del mar".
—"Marido es, hija,
que a tí vino a demandar".
—"Con amor, madre,
20 con amor yo me iré a folgar".

La versión cantada presenta ligeras variantes: vv. 2 y 12: *...me echí a...*; v. 4: *...dezir*; vv. 6 y 16: *...oriyas...* Como se ha dicho, la canción se cantaba con la misma melodía y a continuación de nuestro texto V A (cfr. pp. 350 y 352).

* * *

v. 3: *se le,* a pesar del verso 13 que es su paralelo, me dice el Sr. Hassán que es perfectamente posible en la hakitía, donde se oyen cosas como *se le ríe solo* con referencia a alguien que no puede ocultar su regocijo y sonríe involuntariamente. *Asoñaba* 'soñaba': *asoñar* es verbo que falta en la literatura antigua (no lo recogen ni Oelschläger ni Boggs) y que no debe abundar en los dialectos (no se encuentra ni en Rosenblat ni en el *Diccionario* académico). En relación con el sueño —insomnio— de amor, vid. los textos XII, XXVIII, XLV de Romeu, *Cosante,* y referencias en la p. 57, nota 3 de su estudio.

v. 8: *depedir* 'pedir, solicitar en matrimonio'. Falta, como la voz anterior, en el *Glosario* de Benolíel.

vv. 9-10: Son versos que figuran en el *Cancionero de Palacio* (núm. 335), edit. por Barbieri.

v. 12: *acordar* 'dormir'. El verbo falta en el *Glosario* de Benolíel; sin embargo, pertenece a la misma familia que el compuesto *recordar* 'despertar', documentado en la literatura antigua y en los dialectos actuales de filiación leonesa. Se trata, sin duda, de una significación exigida por el paralelismo y sustentada en los sabidos *acordar* y *recordar,* que tienen valores afines; ahora se crea la oposición entre los derivados de (r e - c o r d a r i < c o r 'corazón'), existente sólo por necesidades expresivas.

v. 15: *adormía* 'dormía'. Para el prefijo, vid. §§ 140, 1 y 155, 1.

v. 20: *folgar* 'retozar eróticamente'; Benolíel (XV, 190 *b*) no da otro significado que el de 'holgar'.

TEXTO VI, versión B

(Melilla)

Madre, mi madre,
cuando me eché a dormir,
soñaba mi sueño,
tan dulce era de decir:
5 que me adormía
a la orilla del Sil.
Viniera la ola
y a mí quisiera llevar.

Con amor, madre, con amor,
10 yo me iré a dormir.
Con amor, madre, con amor,
yo me iré a folgar.

Benarroch (p. 83), *Canc. pop.* (p. 40) y *Canc. rit.* (p. 40, núm. 13), textos coincidentes. Más resumida es otra versión de esta última obra (p. 41, núm. 14). Antes, con ligeras variantes (la de más entidad: *hundir* por el *llevar* de nuestro v. 8), en Benolíel (XIV, p. 371).

Cuantos hemos recogido materiales en Marruecos, hemos encontrado esta canción continuando a la núm. V de mi colección. Como en tantos casos, la versión más completa y más bella estéticamente es la de Tetuán.

* * *

Ninguna de las versiones transcritas permite asegurar la estructura métrica de este poema, si es que originariamente la tuvo. Sería posible restituir cierta tendencia a los versos de seis sílabas, pero siempre en un terreno conjetural. Lo único que se puede señalar con certeza es el paralelismo de las dos estrofas y la rima de romance en cada una de ellas.

TEXTO VII, versión A

(Tetuán)

Desde hoy, la mi madre,
la del cuerpo lusido,
tomerís vos las yaves,
las del pan y del vino,
5 que yo irme quería
a servir buen marido,
a ponelle la mesa,
la del pan y del vino,
para hacelle la cama
10 y para echalle conmigo.
Atana, atanaora,
que sea en buena hora.
Y atana atanataire
que sea en buen simane.

15 Desde hoy, la mi madre,
la del cuerpo losano,
tomerís vos las yaves,
las del pan y del claro,
que yo irme quería
20 a servir buen velado
y a ponelle la mesa
la del pan y del claro,
para hacelle la cama
y para echarle a mi lado.
25 Y atana, atanaora
que sea en buena hora.

Y atana, atanataile,
que sea en buen simane.

En la versión cantada, vv. 6 y 20: *y a servir...* (Para la melodía, vid. p. 352.)

En *Canc. rit.* (pp. 44-45, núm. 16), con variantes insignificantes en el texto (la de más entidad es el cambio de *garrido* por *lusido* en el v. 2); sin embargo, en el libro del Sr. Larrea faltan los estribillos (vv. 11-14 y 25-28). Otra versión (*Canc. rit.*, pp. 46-47, núm. 17) coincide con la mía en el adjetivo *lusido* pero, por contra, está ligeramente abreviada; tiene, sin embargo, al final del poema, un estribillo como el mío, modificado en cuestiones de poco valor.

Una versión de este texto se encuentra en la colección de Attías (p. 206, núm. 97). Aunque la muchacha es tan desenfadada como la marroquí, da muestras de respeto formal: no quiere marchar sin permiso de su padre (*padre mío bueno*), sin licencia de su madre (*madre mía buena*).

* * *

v. 2: *lusido* 'hermoso'.

v. 3: *tomerís* 'tomaréis' es la forma normal en hakitía (Benolíel, XIII, p. 351), vid. § 152, 3, y nota 12 del § 152, 1.

vv. 3-4 y 17-18: la entrega de las llaves es un rito de agregación individual como los que describe Van Gennep, p. 188.

vv. 10 y 24: sobra la preposición *para*, motivada por su presencia en el verso precedente.

vv. 14 y 28: *simane* 'señal, indicio', del hebreo simmān, con *e* paragógica (vid. Benolíel, XIII, p. 226, *m* § 2, y XXXII, p. 271 *a*, s. v. *simmán*), vid. *Vocabulario*, s. v.

v. 16: *lozano*, vid. § 72 y p. 86 (*garrido — lozano*).

v. 18: *claro*, vid. § 72 y p. 92 (*vino — claro*).

v. 20: *velado*, vid. p. 87 (*marido — velado*) y *Vocabulario*, s. v.

TEXTO VII, versión B

(Melilla)

Desde hoy más, madre,
la del cuerpo garrido,
tomaréis vos las llaves
las del pan y del vino,
5 que yo irme quería
a servir buen marido
y a ponerle la mesa,
la del pan y del vino,
y a hacerle la cama
10 y a echarle conmigo.

Desde hoy más, madre,
la del cuerpo lozano,
tomaréis vos las llaves
las del pan y del claro,
15 que yo irme quería
a servir buen velado,
a ponerle la mesa,
la del pan y del claro,
y a hacerle la cama
20 y a echarle a mi lado.

Benarroch (pp. 83-84) coincide totalmente con *Canc. pop.* (p. 40) y con *Canc. rit.* (p. 43, núm. 15).

* * *

v. 2: *garrido,* vid. p. 86 (*garrido — lozano*) y *Vocabulario*, s. v.
v. 12: *lozano* es *claro* en Benarroch, *Canc. pop.* y *Canc. rit.* Añádase este nuevo ejemplo a los de paralelismo aducidos en la p. 81 (*vado*).

TEXTO VIII, versión A

(Tetuán)

Entre el mes y salga el año,
entre el año y salga el mes:
¡cómo la novia hermosa es!

Recogida con variantes en *Canc. pop.* (p. 42) y *Canc. rit.* (p. 57, núm. 25). Una versión más larga en *Canc. rit.* (p. 58, núm. 26). Sin embargo, de ella hay que quitar la estrofa tercera, que es nuestra canción XXI, y las 4-5, que son de nuestra X. La primera de estas dos versiones lleva una alusión al baño ritual, la segunda —como la nuestra— no. Teniendo en cuenta el significado de los tres versos que yo he recogido, inserto aquí el breve poemita y no entre los del baño.

Cfr. §§ 89-90, pp. 109-114.

TEXTO VIII, versión B

(Tetuán)

Entre el mes y salga el año,
como entrá la noviá en el baño;
entre el año y salga el mes,
como la novia hermosa es.

En la grabación se cantó a continuación, con la misma melodía, nuestro texto XLI (cfr. pp. 350 y 353).

Vid. *Canc. rit.*, p. 57 (núm. 25). Cfr. observación al texto anterior.

TEXTO IX

(Tetuán)

Y un amor que yo tenía,
mansanitas de oro me diera:
cuatro y sinco en una espiga,
la mejorsita de eya para mi amiga;
5 cuatro y sinco en una rama,
la mejorsita de eya para mi amada.

En la grabación (acentuación oxítona en todos los versos) este poema se entonaba a continuación del X A y seguido del XXXIV B, todos con la misma melodía (cfr. pp. 350 y 353).

En *Canc. pop.* (p. 43) y *Canc. rit.* (p. 71, núm. 39) se reproduce una versión sin paralelismo y falta de mis versos 3-4. En la última de estas obras (p. 35, núm. 10) el poemilla completo aparece incorporado al texto de mi canción núm. X. El Sr. Larrea lee *me vendía,* en vez de *me diera* (v. 2).

* * *

v. 1: *amor* debe ser error por *arbòl, arbòr* u otra forma exigida por el canto.

v. 2: Las *mansanitas de oro* están recordando a sus hermanas de la canción vicentina, como ya señaló Asensio (pp. 151 y 215), y, por él, Frenk Alatorre (*Supervivencias,* p. 72, núm. 57):

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

TEXTO X, versión A

(Tetuán)

—"Esta palomita,
hermano Atar,
¿cómo la supiti
enamorar?"

5 —"¿Cómo la viera
su señor padre?"
—"Cantando y añadiendo
en el ašuare".

—"¿Cómo la vieran
10 los sus hermanos?"
—"Andando y añadiendo
en los ducados".

Al cantar se registró *supitis* en el v. 3, y *Andando* también en el v. 7. Tras este poema se entonaron, con su misma melodía (vid. p. 353), los IX y XXXIV B (cfr. p. 350).

En *Canc. rit.* (p. 35, núm. 10) se recoge este mismo texto, con las únicas diferencias de: v. 4: *de enamorar*; v. 5: *vos la diera*; vv. 7 y 11: *andando y añidiendo*; v. 9: *vos la dieran*. Allí también el poema se continúa con los que en mi colección tienen los números IX y XXXIV B.

* * *

v. 3: *supiti* 'supiste'. Benolíel (XIII, p. 359) atestigua *supitis*. Cfr. § 153, 2.

vv. 5, 9: deben ser formas deturpadas por *diera(n)*.

v. 12: *ducados* 'moneda de valor impreciso', arcaísmo fosilizado en la canción, al margen de cualquier identificación concreta. Vid. *Vocabulario,* s. v.

* * *

El poema cumple con un claro rito de separación: la pérdida "de una fueza viva de producción" (la novia) debe compensarse por medio de un "rescate" (compensación económica). De este modo, los rescates de cualquier tipo son considerados por Van Gennep como ritos de separación en la p. 170 de la obra que venimos usando.

TEXTO X, versión B

(Melilla)

Coincide con la de Benarroch (p. 90) y *Canc. rit.,* loc. cit.

TEXTO XI, versión A

(Tetuán)

Pase la novia andando
y el galán tras eya,
todo lo que la disen
si era donseya.

5 ¿Y la onsa de la grasia
y a cómo la venderé?

—"No la vendo por onsa
ni por cuarterón,
se la vendo a mi amado
10 de mi corassón".

En el canto (v. 2: *galán...*), el orden de los versos es como sigue: 1, 2, 1, 2, 3, 4; 5, 6, 6. // 7, 8, 7, 8, 9, 10. La melodía (vid. p. 353) es análoga a la de nuestro texto XXXVIII. A partir del v. 5, se cantó también a continuación del XII; y los vv. 5-6 a continuación del XIV (cfr. pp. 349-350).

Los cuatro primeros versos, con alguna variante, en *Canc. rit.* (p. 69, núm. 37); los seis últimos, con ligeras modificaciones, al final del texto *Por Dios la nuestra novia* (*Canc. rit.*, p. 81, núm. 46); vid. mi núm. XII.

* * *

Margit Frenk Alatorre señaló la coincidencia del texto marroquí de Larrea con otros cantares de Horozco y Francisco de la Cruz (*Supervivencias,* pp. 59-60). En cuanto al sintagma *la onsa... y a cómo la venderé?,* es semejante a otro que aparece en Cejador, números 2139 y 2430.

TEXTO XI, versión B

(Melilla)

—"La onza de la gracia
¿a cómo la venderé?"
—"No vendo por onza,
ni por cuarterón,
5 se lo vendo a mi amante
de mi corazón".

Coincide con Benarroch (p. 86) y con el final del núm. 46 de *Canc. rit.* (p. 81), pero tiene variantes en los vv. 1 y 5. Cfr. observación al texto anterior.

* * *

Versión A, vv. 7-10; Versión B, vv. 3-6: compárense con estos otros de Galicia:

No alto daquela serra
hai un paniño a abanar,
por diñeiro non se vende,
por amores se ha de dar.
(F. Bouza-Brey, *Cancionero popular gallego de Moscoso.* RDTP, II, 1946, p. 175, cantiga número 38)

TEXTO XII

(Tetuán)

Por Dio, la nuestra novia,
bezedeismé
con vuestra boca la dulse
yena de amorés.

En la versión cantada se oyen *Dios* (v. 1), *bezedeime* (v. 2) y, acaso, *amórede* (v. 4). El orden de los versos es así: 1, 2, 1, 2, 3, 4. El poema se canta con la misma melodía y a continuación del XXXVIII (vid. p. 362); y continúa con el final del XI A (vv. 5-10), del XIV (última estrofa) y, de nuevo, vv. 5-6 del XI A (cfr. pp. 349-350).

Este texto se continúa con los vv. 5 y sigs. de mi núm. XI A; coincide, pues, con *Canc. pop.* (p. 37) y *Canc. rit.* (p. 81, núm. 46). Hay, tan sólo, una pequeña diferencia en el v. 3, amén de las modernizaciones ortográficas de la obra. En *Canc. rit.* (p. 82, núm. 47) esta cuarteta se intercala como estribillo de otra canción (nuestro texto XIV) y modifica las rimas.

* * *

v. 2: *bezedeismé* 'bésame, besadme', vid. § 152, 3.

v. 3: el sintagma *boca la dulce* es de carácter arcaizante. Vid. Leo Spitzer, RFH, VII, 1945, pp. 259-276.

TEXTO XIII, versión A

(Tetuán)

Que si te fueres
a bañar, novia,
yeva a tu madre,
no vayas sola,
5 para quitarte
la tu camisa,
para meterte
en 'l agua fria.

Que si te fueres
10 a bañar, novia,
yeva a tu suegra,
no vayas sola,
para ponerte
la tu delgada,
15 para meterte
en 'l agua clara.

Las diferencias con la versión cantada (para la melodía, vid. p. 354) son muy pocas: *y no* (vv. 4 y 12), *'n el agua* (vv. 8 y 16), *Ay que* (v. 9).

Este texto coincide —salvo la interpretación fonética de algunos sonidos— con el de *Canc. rit.*, p. 52 (núm. 21: en el v. 5, Larrea lee *ponerte*) y con el fragmento publicado en *Canc. pop.*, p. 42.

En cuanto a los elementos (*baño, agua fría, camisa*), se ordenan también en el romance de *Silvana,* siquiera sea con propósitos muy diferentes:

Déjame ir a los baños,
a los baños d'agua fría,
a lavarme y a entrenzarme,
y a mudar una camisa
(Attias, p. 131, vv. 15-18).

* * *

v. 14: *delgada* 'camisa', cfr. pp. 84-85 (*camisa — delgada*). El viejo atuendo de la mujer sefardí puede verse en la p. 94 (fig. 50) de la obra de Marçais: allí se dibuja el vestido doméstico, en el que se observan la camisa y el pantalón. En cuanto a la historia de la camisa nordafricana, hay que recordar que en el traje de la mujer argelina descrito por Haedo (1610?) había una camisa fina, sin cuello, y muy larga, puesto que llegaba a los pies; sobre ella podía llevarse otra de seda. La camisa argelina estaba ricamente adornada; en el siglo XVIII seguía siendo muy larga y con mangas lujosamente ornadas; más tarde se acortó y no pasaba de las rodillas (Marçais, p. 93).

TEXTO XIII, versión B

(Melilla)

Que si fueses a bañar,
a bañar, novia,
llévame contigo,
no vayas sola,
5 para meterte
en el agua fría,
para ponerte
blanca cara.

Coincide con el de Benarroch (pp. 84-85) y *Canc. rit.* (p. 51, núm. 20), salvo el final, que en mi cantar está contaminado por algún otro. Baste recordar que en el núm. 18 de Benoliel (XIV, p. 373) *cara blanca* se repite dos veces.

TEXTO XIV, versión A

(Melilla)

Por Dios, la nuestra novia,
cuerpo garrido,
si vos ponés albayalde
o oro molido.

5 No me puso mi madre
cosa ninguna:
la cara de la novia
como la luna.

No me puso mi madre
10 ni albayalde:
la cara de la novia
como el esmalte.

Apenas sin variantes en *Canc. pop.* (p. 35); sin embargo, su repetición en *Canc. rit.* (p. 82, núm. 47) carece de la primera estrofa; coincide, por tanto, con la siguiente. Mi texto, en Benarroch (p. 86).

TEXTO XIV, versión B

(Tetuán)

A la variante tetuaní le faltan los cuatro primeros versos. Por lo demás coincide totalmente con el poema que he transcrito por extenso; las variantes son de mínimo interés, las consigno sin embargo:

v. 3: *d'esta novia.*

v. 6: *arbayarde.*

v. 7: *d'esta novia.*

v. 8: *esmarde.*

La versión cantada comienza en el v. 5 (v. 9 de la versión A). Apenas si hay diferencias textuales, pues en el v. 8 no se percibe bien si dice *esmarte* o *esmalte*. El orden con que aparecen los versos es: 5, 6, 5, 6, 7, 8. Se cantaron tras los poemas XXXVIII, XII y final del XI A (vv. 5-10), terminando el que ahora nos ocupa con la repetición de los vv. 5-6 del XI A (cfr. pp. 349-350 y 362).

* * *

Las anotaciones se hacen sobre la versión A:

v. 1: aparece en nuestro texto número XII.

v. 2: *garrido,* vid. *Vocabulario.*

v. 3: *vos* 'os' (Benolíel, XIV, p. 140); *ponés* 'ponéis', vid. § 152, 3.

vv. 7-8: comparar la belleza del rostro con la luna es frecuente en nuestra poesía popular. Cfr.:

Blanca como la luna
es tu hermosa cara...
(Cejador, II, pp. 23-24, núm. 1130)

...tienes la cara
como la luna.
(Rodríguez Marín, III, p. 89, núm. 3837)

Ténganse en cuenta, también, estos textos de Oriente:

Dodona, dodona,
mi cara de luna,
vos que estais en quince,
yo qué mal os hice?
(Danon, XXXII, p. 114, núm. III)

Oh! que relustror — de cara y de frente
Vos me pareceis — la luna creciente.
(Danon, XXXIII, p. 136, núm. XXXV)

Mos nació un hijo
de cara de luna.
(Algazi, p. 38, núm. 46, estr. 1)

v. 10: el *albayalde* es uno de los afeites con que —todavía hoy— en el baño embadurnan el rostro de la novia. En Alcázar, esta seguidilla se canta así:

No me puso mi madre
más que *albayalde,*
la cara d'esta novia
como un diamante.

Los beréberes, sin embargo, parece que no lo emplean (Bourrilly, p. 63), pero en Marruecos otros musulmanes pintan manchas blancas en las mejillas de la desposada con *ḥárqoṣ* (ceniza de madera, resina y otros ingredientes; Westermarck, p. 193).

Vid. § 21.

TEXTO XV, versión A

(Tetuán)

Fuérame a bañar
a orías del río,
aí encontrí, madre,
a mi lindo amigo:
5 él me dio un abrasso,
yo le di sinco;
fuérame a bañar
a oría del claro,
aí incontrí, madre,
10 a mi lindo amado:
ę me dio un abraso,
yo le di cuatro.

* * *

v. 2: *orías* 'orillas', por el sabido proceso judeo-español de *í* + *ll* > *íy* > *í*, vid. § 142, 2.

v. 3: *aí* 'allí', según el § 142, 2.

v. 8: *oría* 'orillas', por pérdida de *-s* y abertura de la vocal anterior, vid. § 147, 1; *claro* 'vado', vid. § 72, y p. 90 (*río* — *claro*).

v. 9: *incontrí* 'encontré'.

v. 10: *lindo amado*: cfr. el sintagma *lindo amigo,* documentado por Pedro de Padilla (1587), apud *Supervivencias,* p. 57 (núm. 5).

v. 11: *ę* 'él'. La pérdida de la consonante implosiva determina —como en muchas hablas andaluzas— la abertura de la vocal anterior, vid. § 147, 3.

* * *

Esta es la más bella de las versiones conocidas del poema: vaya en elogio de mis excepcionales recitadoras de Tetuán. El poema está conservado con una intacta pureza. El señor Larrea lo recogió dos veces: una (*Canc. rit.*, p. 48, núm. 18) con un estribillo que es nuestro texto XIX; otra (*Canc. rit.*, pp. 49-50, núm. 19) unido al XL (final); a su vez, Benolíel lo publicó (XIV, p. 372) yuxtapuesto al que imprimo con el núm. XXVII: son los habituales procedimientos de contaminación de toda poesía popular, y mucho más si la brevedad de cada canto exige el enlace de unos con otros para que la fiesta no se interrumpa. Llega un momento en que las soldaduras se confunden con el cuerpo de los textos y ya no es posible la separación.

El conocimiento de este poema [11] ha servido para que Asensio (p. 89) señale en él una clase de "paralelismo sinonímico" mediante el cual una cifra es sustituida por la siguiente para que la estructura paralelística no se quiebre. Tal procedimiento es usado —sigo a Eugenio Asensio— en el *Kalévala* y reaparece —testigos los versos 6 y 12 de mi canción— entre los sefardíes.

No puedo por menos que consignar el parentesco de algunos versos de nuestro cantar con otros de Gil Vicente (*Auto da Lusitânia*):

De lá venho, madre,
de ribas de hum rio
achej meus amores
em hum rosal florido.
. . . . .
De lá venho, madre,
de ribas de hum alto
achej meus amores
n'hum rosal granado.
(*Obras completas*, edic. Marques Braga, t. VI, p. 59).

[11] Lo publiqué parcialmente en "Clavileño", VI, 1955, p. 15, y facilité la versión completa a mis amigos y maestros Dámaso Alonso y José M. Blecua, que lo incluyeron (núm. 498) en su *Antología*.

Y lo más interesante es que la "cantiga" vicentina está puesta en boca de una mujer judía. No será aventurado creer que, en el cuadro de costumbres que es la primera parte del *Auto,* el poeta ha reflejado la realidad. El padre y el hijo judíos cantan un romance ("Ai Valença, guai Valença, / de fogo seias queimada") y la madre un epitalamio.

TEXTO XV, versión B

(Melilla)

Es un fragmento de seis versos que coinciden totalmente con el texto tetuaní. Son idénticos a los que Benarroch publica en su p. 85.

TEXTO XVI, versión A

(Tetuán)

Debajo del limón
dormía la niña
y sus pies en el agua fría.
Su amor por aí vendría:
5 —"Qué hasés, mi noviá garridá?"
—"Asperando a vos, mi vidá,
lavando vuestra camisa
con šabón y lešía".

Debajo del limón, la niña;
10 sus pies en el agua fría,
su amor por aí vendría.

* * *

vv. 1-3 y 9-10, vid. §§ 21 y 84.
vv. 5-6: sobre la traslación acentual, cfr. § 30.
v. 7: vid. § 82.

* * *

A las documentaciones consignadas en los §§ 82 y 84, quiero añadir únicamente un texto bien próximo al nuestro:

Soñé que junto a una fuente
baxo d'un fresco rosal,

vi mi señora plaziente
torcer, lavar su brial [12].

TEXTO XVI, versión B

(Tetuán)

Debajo del limón la novia,
los pies en el agua friá.
Debajo de la rosa.
Debajo del limón la novia,
5 los pies en el agua helada.
Debajo de la rosa.
—"¿Y adónde estás, mi novia galana?"
—"Aguardando a vos, mi alma,
para haser con vos morada".
10 Y debajo de la rosa.
—"¿Dónde estás, mi novia querida?"
—"Aguardando a vos, mi vida,
para haser con vos guarida".
Y debajo de la rosa.

En la versión cantada anoto: *y sus pies* (v. 2), *Y debajo* (v. 4), *sus pies* (v. 5), *¿Y á(o)nde estás* (v. 7), *Y aguardando* (vv. 8 y 12). (Para la melodía, vid. p. 354.)

Coincide con la versión de *Canc. rit.*, p. 31, núm. 7, aunque la mía es más larga: tiene los vv. 7-10, que faltan en el libro impreso, lo mismo que el 12. Aparte esto, hay —también— diferencias textuales, siquiera no sean muy importantes.

* * *

vv. 3, 6, 10, 14, cfr. § 91.

v. 13: *guarida* aparece subrayada en el texto de *Canc. rit.*, pero es voz que nada tiene de extraño.

---

[12] *Cancionero llamado dança de galanes...* recopilado por Diego de Vera. Barcelona, 1625. Edic. de A. Rodríguez-Moñino. Valencia, 1949. Los versos transcritos están en el poema que empieza *Esta noche soñé un sueño.*

TEXTO XVII, versión A

(Melilla)

Yo me levantara un lunes,
un lunes por la mañana,
tomara mi cantarito
y a la fuente fui por agua.

5 Y en la mitad del camino,
con el mi amor me encontrara;
tírame al pecho la mano
y al pecho me la tirara.

—"Tate, tate, tú, el caballero,
10 déjame irme para casa:
lavaré mi lindo cuerpo,
pondré camisita blanca;

me tocaré mi cabecita
con una toquita morada,
15 me ceñiré mi cinturita
con una cinta de lana".

Este texto viene a coincidir, poco más o menos, con el de Benarroch (pp. 87-88) y *Canc. pop.* (p. 16, repetido en la p. 30 de la misma conferencia y en *Canc. rit.*, p. 26, núm. 4), aunque la variante melillense tiende al octosilabismo en versos que son eneasílabos en la impresa (los vv. 4, 7, 8, 10, 11, 12, 16) y sustituye la *cochaca* del último verso por el español *cinta*.

TEXTO XVII, versión B

(Tetuán)

Yo me levantara un lunes,
y un lunes por la mañana,
cogiera mi cantarillo
y a la fuente fui por agua.

5 Y en mitad de aquel camino
con mis amores me encontrara,
tiróme la mano al pecho,
la mano al pecho me tirara.

—"Tate, tate, el cabayero,
10 déjame ir para mi casa:
lavaré mi lindo cuerpo,
me pondré camisa blanca,
me ceñiré mi sinturita
con una cuchaca morada".

Tampoco esta variante difiere mucho de la de *Canc. rit.* (p. 26, núm. 4): se han perdido los versos 13-14 (constan en mi versión A), se ha buscado el ritmo octosilábico en los vv. 7, 9, 10, 11 y 12 y, por último, se ha mantenido la voz poco frecuente *cuchaca*. Mis versiones (las otras dos no lo tienen) dan el término *mitad* (v. 5), mientras que Benolíel (XIV, p. 371, núm. 15) recoge *meatad*, y con él Larrea. En cuanto a los dos versos que faltan en mi versión B, se deben —sin duda— a un olvido de la recitadora: Benolíel, Larrea, yo, hemos encontrado *toquita morada* y *cuchaca* (*cinta*) *de lana*; en la versión tetuaní se han soldado dos de tales elementos (la *cuchaca* es *morada*), y ha caído en el olvido el resto de esos versos.

Elisia Benasaya cantó la que llamo versión B con algunas diferencias: v. 2: *...por la mañanita*; v. 3: *cogiera yo mi...*; v. 4: *...me fui por agua*; v. 6: *...amores yo m'encontrara*; v. 8: *...al pecho y él me...*; v. 9: *...tate, tú, el...*; v. 10: *déjame irè para...*; v. 11; *me lavaré...*; v. 12: *...camisita...*; v. 14: *...cu-*

šaca... A continuación se entonaron, con la misma melodía (vid. p. 355), los poemas XVIII B, LI y LII (cfr. p. 350).

La variante de Benolíel da un v. 8 que empeora todas las lecturas y, después, intercala un pareado que pertenece a nuestra canción número XVIII y suprime los vv. 13-14 de mi texto A.

El tema de la cancioncilla recuerda una letra de Juan Vásquez (1550):

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal.
¡O qué mañanica, mañana,
cuando la niña y el caballero
ambos se iban a bañar!
Que me dirán mal,
caballero, queráisme dejar.
(Cejador, III, p. 94, núm. 1616)

* * *

Versiones A y B, v. 5: el encuentro del galán y la doncella en mitad de su camino es hecho documentado en el romancero, cfr. *Catálogo,* núm. 114.

Versión A, v. 14: *toquita morada.* No parece que haya referencia a ningún simbolismo. Sin embargo, no se olvide que el *morado* tenía, entre otras significaciones, la de 'amor' (vid. referencias y bibliografía en la nota 841 de Zamora Vicente a su edición de Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*).

Versión B, v. 14: *cuchaca* 'cinta'. La voz falta en Benolíel; vid. *Vocabulario.*

Texto XVII, versión C

(Larache)

Yo me levantara un lunes,
y un lunes por la mañana,
cogiera mis cantaritos
y a la fuente m'iré por agua:
5 m'encontré con mis amores,
la mano puso al cueyo
[y le dijo eya]:

—"Tate, tate, cabayero,
deja el amor para mañana,
10 lavaré mi lindo cuerpo,
me pondré nagüita blanca".

Se trata de una versión deturpada de los poemas anteriores. Así, los cuatro primeros versos coinciden con A y B; los vv. 5 y 6 son los 5-9 de Tetuán y Melilla, pero mal recordados: por eso, la recitadora —como tantas veces cuando la memoria le es infiel— arbitra una conexión cualquiera (*y le dijo eya*) para continuar con el fragmento siguiente que, en este caso, vuelve a ser un resumen de algunos versos, como los 9-16 de A.

* * *

v. 9: aparece también en mi poema núm. XVIII (v. 2). Este verso y el anterior hacen pensar en el romance de *La infantina* (*Catálogo,* núm. 114); al menos en alguna variante, como la publicada por Martínez Ruiz ("Archivum", XIII, 1963, p. 182, número LXXXVIII).

v. 11: *nagüita blanca* es un andalucismo que ha venido a reemplazar al tradicional 'enagua'. Cfr.:

Siento sincuenta curas
se condenaron
por unas naguas blancas
que dibisaron.
(Rodríguez Marín, IV, p. 340, núm. 7288)

De la voz en otros textos tradicionales me ocupo en *García Lorca en la encrucijada.* "Archivum", IX, 1959, p. 232.

En el español clásico, en vez de *naguas blancas* se usaba *sayas blancas* con el mismo valor, según se ve en el ejemplo siguiente:

Niña de la saia blanca,
i enzima la verde escura,
a los pies de la tu cama
me hagan la sepultura.
(*Arte,* p. 455)

TEXTO XVII, versión D

(Larache)

—"Tate, tate, cabayero,
deja el amor para la noche,
te daré mi lindo cuerpo
me yevarás en un coche".

5 —"Ay, m'he levantado un lunes
y un lunes por la mañana,
vi mi puerta ramada
con flores y yerbabuena".

Tras el último verso, la recitadora continuó con una tirada que nada tiene que ver con lo anterior:

Cabayo en que cabalgaba,
10 muerto al suelo se vinía;
yerba verde en que pisara,
seca se le volvería;
agua clara que bebiera,
turbia se le volvería.

* * *

Versiones A, B y C, vv. 1-2; y D, v. 6 (vid., también, la canción XL, v. 2): el *lunes* —y muchas veces especificado: *por la mañana*— era día nefasto para los enamorados; vid. la nota de A. Castro en la p. 201 de su edición de Rojas Zorrilla, *La viña de Nabot.* "Teatro Antiguo Español", II. Madrid, 1917. En el romance del *Rapto de Elena* (*Ant. líricos,* VIII, p. 267) se lee: "Lunes era, caballeros, / lunes fuerte y aciago".

Versiones A y B, v. 9; C, v. 8; y D, v. 1: *tate, tate.* La exclamación se documenta en la poesía tradicional. Así en una sucísima seguidilla antigua (RHi, VIII, 1901, p. 319 *a,* n. 134), así en un romance sefardí (*La malcasada y el pastor,* núm. 72

del *Catálogo*). Se inmortalizó el sintagma cuando Cervantes usó de él (*Quijote,* II, cap. LXXIV).

Versión D, v. 2: posiblemente esta versión se ha desgajado de la precedente, a la que estaría unida por la correlación *mañana — noche,* que se encuentra en los textos que estudio a continuación.

v. 4: ha sufrido contaminación de algún poema como los que incluyo en el número siguiente (v. 4).

vv. 7-8: la enramada, que yo sepa, no se costumbre judía. En Marruecos, se ponía un farol en la casa y, todavía, en las paredes exteriores se pintan signos eróticos (manos, flechas, corazones) y palabras de buen auspicio. Sin embargo, la poesía tradicional sefardí conserva algún recuerdo de estos adornos: "hallé mi puerta ramada / de rosas y nuevo amor" (*Catálogo,* núm. 78). Por el contrario "en casi todas las provincias españolas, con especialidad en las extremeñas y andaluzas, acostúmbrase vestir de ramas y frutos las ventanas de las doncellas las mañanas de los santos apóstoles" (Casas Gaspar, p. 170). Cantos de enramada, en este autor (pp. 170-171, con —principal— referencia al día de San Juan), en Torner (III, pp. 303-305, núm. 163) y en Cejador (VIII, pp. 245-246, núm. 3225: glosa de Cervantes; el villancico, en *Arte,* p. 455). Las enramadas de mayo se han estudiado en *La Maya* (pp. 129-132). Incidentalmente para lo que aquí consideramos, se pueden añadir las notas de M. Frenk Alatorre sobre un poema de Valdivielso que glosa un canto de enramada (*Dignificación de la lírica popular en el siglo de oro.* "Anuario de Letras", II, 1962, pp. 48-49).

TEXTO XVIII, versión A

(Melilla)

Y aladín que no hay nada,
dejá el amor para mañana.
Y aladín que no hay dote,
dejá el amor para la noche.

En *Canc. rit.* (p. 26, núm. 4) figura como estribillo de la canción precedente. Consta también en Benoliel (XIV, pp. 371-372, núm. 15).

TEXTO XVIII, versión B

(Tetuán)

Y ay, aldín, que no hay dote,
dejá el amor para la noche.
Y ay, aladín, que no hay nada,
dejá el amor para mañana.

5 Que si las joyas tú me trajites,
y a la cama tú te suberás;
si las joyas no me has traido,
y afuera, afuera, con el vesino.

La versión cantada tuvo alguna diferencia mínima (vv. 1 y 3: *Ay, aladín...*; vv. 2 y 4: *deja...*; v. 7: *y si...*; v. 8: *afuera...*); pero, además, repitió el v. 8 tal y como aquí lo hemos transcrito y añadió un último, no precisamente muy lírico: *y en*

el corral de las gayinas. El canto se hizo con la misma melodía (cfr. p. 355) y a continuación del poema XVII B; y fue continuado con los LI y LII (cfr. p. 350).

En *Canc. pop.*, (p. 17), y en *Canc. rit.* (pp. 24-25, núm. 2), siempre como estribillo. Las diferencias de todos estos textos no son sustanciales.

* * *

vv. 1, 3: *aladín* es palabra que no he logrado identificar (cfr. *Vocabulario*); por su estructura recuerda alguna otra de carácter expresivo, como la que documento en la siguiente adivinanza:

Arasquín, que vengo de zumba;
arasquín, que zumba y aprieta.
(«El Folk-lore andaluz», núm. 2, p. 29)

En el juego del *Baile de los oficios, atarín* es una palabra que sirve de introducción en cada coplilla: su carácter expresivo parece afín al *aladín* sefardí o al *arasquín* andaluz (cfr. J. Tomás y J. Romeu, *Cancionero escolar español. Colección de cantos tradicionales.* Barcelona-Madrid, 1954. El texto donde aparece la voz es sevillano). Sin embargo, la solución de las dificultades debe estar en el léxico de la propia hakitía. El texto de Benolíel —citado a propósito de la primera de nuestras versiones— dice *ya láili,* pero esta acentuación es, cuando menos, sospechosa. Un conocedor del judeo-español marroquí como I. Hassán me dice que *ya laili* es interjección que aún puede oírse, y esta sugerencia me parece que debe ser aceptada, pues en ella está —creo— la solución de nuestras dudas.

v. 5: *trajites* 'trajiste', cfr. § 154, 2.

v. 6: *suberás* 'subirás', cfr. § 152, 1.

TEXTO XIX

(Melilla)

Sufre por el agua,
la nuestra novia.
Sufre por el agua
y bañaté.

5 Fuérame a bañar
y no me bañí.
Hallé el baño cerrado
y no me volví.

Sufre por el agua
10 y bañaté.

Ya sufrió la vida mía,
ya sufrió.
Ya sufrió la vida mía
y se bañó.

Esta canción figura en Benarroch (p. 85) y en *Canc. rit.* (p. 48, núm. 18) como una adherencia a los primeros versos de nuestro número XV. La coincidencia de ambos textos es completa.

* * *

v. 1, 3, etc.: *sufre*, de *sufrir* 'permitir, consentir(?)'.
v. 6: *bañí* 'bañé', vid. § 153, 1.

TEXTO XX

(Larache)

Aunque de los baños vengo,
de los baños de bañar,
ande se bañe esta novia
cuando se vaya a casar,
5 y en mi mano traigo al novio
solombrá de un azahar.
Las paredes sean de oro
y el suelo de un aljaibe
donde s'embaña el novio
10 cuando se vaya a dormir.

Falta en *Canc. rit.* y en *Canc. pop.*

* * *

vv. 1-3: estos versos pertenecen al romance del *Conde Claros* (*Ant. líricos,* VIII, p. 436, *Primavera* 190):

más déjame ir a los baños,
a los baños a lavar;
cuando yo sea bañada...

v. 6: *solombrá* 'sombra'; cfr. "No querer ver ni la *solombra* de alguno" (Foulché-Delbosc, *Proverbes judéo-espagnols,* RHi II, 1895, pp. 312-352, núm. 795). O este otro texto:

Arrimárame a ti, rosa,
no me diste *solombra*
(Gil Vicente, apud. Devoto, pp. 20 y 102).

Para el cambio acentual, vid. § 30.

v. 8: *aljaibe* 'aljibe', vid. *Vocabulario.*

v. 9: *embaña* 'baña'.

v. 10: *dormir* debe ser error de la transmisión oral; la rima exige un verbo en *-ar, acostar,* acaso.

* * *

Benolíel (XIV, p. 372, núm. 17) publicó el poema en una versión que —si no está retocada— mantiene aún el paralelismo. Tras mi verso 6, intercala una cuarteta que hace sentido:

¡Ay, mi padre; ay, mi madre!
yo vos lo quería hablar,
que me fragüéis unos baños
a las orillas del mar.

De Tetuán tengo recogido un romance que empieza así:

¡Ay, mi padre, y ay, mi madre!
ya vo lo quiero desir
que me fragüéis un estudio
ande meldar y escribir, etc.

Indudablemente ha habido contaminación de estos textos o, acaso, adaptación de los mismos versos para fines distintos.

* * *

Sobre el poema véase mi § 22.

TEXTO XXI

(Melilla)

—"Que ¿qué queriades?"
—"Que subas conmigo al rosale".

En *Canc. rit.* (p. 58, núm. 26) estos dos versos, en un estado calamitoso, se incorporan a la canción que lleva el número VIII en mi colección; también en la misma obra (p. 61, núm. 29) continúan un poema como mi XLI. Aparece en Benarroch, p. 89.

Vid. § 91 de mi estudio.

TEXTO XXII, versión A

(Tetuán)

Se lava este novio
con rosas y azumbé
para bien pareser.
Y uno, dos, tres, cuatro,
5 sinco, seis, siete,
juego de siempre.

Jugaba la novia
con su marido
y al primer juego
10 le vio un anío
por bien parecer.
Uno, dos, etc.

Jugaba la novia
con su regalo
y al primer juego
15 le dio un abrazo.
Y una, dos, etc.

Jugaba la novia
con su velado
y al primer juego
contaba el dote.
Y una, dos, etc.

Variantes insignificantes con la versión cantada (v. 2: ...*rosą*...; vv. 11 bis y 19 bis: *Y uno*...), que repetía los vv. 8,

13, 15, 17 y 19. Tras ella se entonaba, sin separación y con idéntica melodía (vid. p. 356), el texto número XXIII (cuyos dos primeros versos precedieron incidentalmente al texto que ahora nos ocupa; cfr. p. 350).

Consta en *Canc. rit.* (p. 86, núm. 51), unida a la que lleva el núm. XXIII en mi colección. En los textos del señor Larrea y mío el orden de las estrofas es distinto, varían algunas lecturas y el paralelismo de la tercera estrofa es, también, diferente.

Los tres primeros versos en *Canc. pop.* (p. 37); el resto coincide con Benarroch (pp. 89-90) y *Canc. rit.* (pp. 54-55, núm. 23).

* * *

v. 2: *azumbé* 'azumbar, estoraque'. Vid. *Vocabulario.*

v. 13: *regalo* 'marido', cfr. § 73 y p. 87 (*marido — velado — regalo*).

v. 17: *velado* 'marido', cfr. § 73, p. 87 y *Vocabulario,* s. v.

* * *

La entrega del anillo y su valor como símbolo matrimonial es tan claro en la canción sefardí como en la salmantina:

Los anillos ya están dados,
de oro son, que relucían,
los novios ya están casados,
Dios les dé salud y vida.

Una enumeración como la del estribillo no suele abundar en demasía. Hasta el tres se atestigua en *Alma* (p. 108, núm. 198) y hasta el cuatro, en la misma obra (p. 223, núm. 735).

Texto XXII, versión B

(Melilla)

Consta de cuatro únicos versos, que son los tres primeros del texto tetuaní, repitiendo el segundo, que ocupa los lugares 2 y 3.

TEXTO XXIII

(Tetuán, Melilla)

Disen que lo verde
no vale nada;
y este nuestro novio
lo trae por gala.

En mi grabación cantada, apenas diferente (v. 4: *lo trae a gala*), los versos se enunciaban así: 1, 2, 2, 3, 4, 4. Se cantó con la misma melodía (vid. p. 356) y a continuación del texto XXII A (el cual, a su vez, fue precedido de los dos primeros versos del que ahora nos ocupa; cfr. p. 350).

En *Canc. pop.* (p. 36) y *Canc. rit.* (p. 86, núm. 51) se continúa con nuestra canción núm. XXII. Las diferencias textuales son mínimas.

* * *

El sentido antitético que tienen estos versos acaso esté amparado por algún refrán como aquel de "quien con lo verde se atreve, mucha hermosura tiene". En la poesía cantada, el verde suele tener connotaciones positivas:

Vestíme de verde
que es buena color,
como el papagayo
del rey mi señor;
vestíme de verde
por hermosura,
como hace la pera
cuando madura.

(*Vocabulario* de Correas, apud Cejador, I, p. 285, núm. 1085)

Este cantarcillo era tradicional. Se encuentra también en las seguidillas antiguas de R. Foulché-Delbosc (RHi, VIII, 1901, p. 312 *a*, núm. 14), siquiera abreviado y con variantes:

Bistete de berde,
  ques linda color,
como el papagaito
  del rey mi señor.

En el cancionero popular hay referencias al aprecio en que se tiene al color. Cfr. *Canc. Sant.*, I, núms. 57 y 59; *Antol. musical*, p. 60 (Asturias).

Cfr., también, *Supervivencias*, p. 65, núm. 36. El vestir de verde era propio de los días festivos. Sobre el simbolismo de los colores vid. *Alma*, p. 103, núm. 181 (y nota); A. Zamora, nota al v. 840, acto I, de *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina (Buenos Aires, 1949); Devoto, pp. 146-147 (nota al núm. XXIV). Conviene recordar que en los siglos XIII y XIV los grandes personajes se vestían de verde el primero de mayo, como tributo a la primavera (*La maya*, p. 27).

TEXTO XXIV, versión A

(Tetuán)

La novia, vente conmigo,
cobrarás visia y regalo,
gozzarą a un güen marido
de honra y de fama.

5 Y arrelumbre y arrelumbre
y arrelumbre su mazzale
como el sol cuando sale,
como arrelumbre esa novia
delante de todo el cahale.

10 La novia vente a mi lado,
gozarás visio y regalo,
cobrarás un güen marido
y perderás d'ansia y suspiro.

En la versión cantada (sólo se entonaron los vv. 5-7, precediendo al texto XXIV B; cfr. pp. 350 y 357), las diferencias fueron: v. 5: *Y arrelumbres y arrelumbres*; v. 6: *...mazale.*

* * *

v. 2: *visia* 'abundancia', vid. *Vocabulario.*
v. 3: es larga la *z* de *gozzarą*. Vid. § 144, 1.
v. 5: *arrelumbre* 'brille', cfr. § 140, 1.
v. 6: *mazzale* 'suerte, destino', vid. *Vocabulario.*
v. 9: *cahale* 'asamblea, reunión', vid. *Endechas,* p. 173, s. v. *cajale,* y *Vocabulario,* s. v.
v. 11: *visio* 'abundancia', cfr. verso 2 y *Vocabulario.*

El poema fue publicado por Benolíel (XIV, p. 373, número 18), pero difiere mucho del que yo he transcrito. En *Canc. pop.* (p. 44) y *Canc. rit.* (p. 72, núm. 40) se repite un texto de nueve versos que vienen a ser los 5-9 de mi poema y otros cuatro de paralelismo introductor. Mi transcripción conserva el hebraísmo *mazzale.*

El texto se puede corregir en sus versos 4, 7, 9 y 13, según propongo en la p. 52, § 36.

Cfr. § 23 de mi estudio.

TEXTO XXIV, versión B

(Tetuán)

Y arrelumbre y arrelumbre
como el sol y cuando sale
y así arrelumbre esta novia
delante de todo el cahale,
5 como arrelumbra el oro
el oro con el esmalte.

En la versión cantada (para la melodía, vid. p. 357) hubo escasas diferencias: v. 1: *Arrelumbres tú, arrelumbres*; v. 5: *...arrelumbraba...*; v. 6: *y el oro...* Antes de este canto se dijeron, al parecer por error, los vv. 5-7 de la versión A (cfr. p. 350).

Otras versiones en *Canc. por.* y *Canc. rit.* (loc. cit.).

TEXTO XXV

(Tetuán)

Por el valverde,
por el valverde losano,
la novia vente a mi lado.
La hija de la madre honrada
5 era la jura que le juraba.

La versión cantada no presentó diferencias textuales. (Para la melodía, vid. p. 358.)

En *Canc. pop.* (p. 38) y *Canc. rit.* (p. 76) se recoge el poema. Mi v. 5 se lee allí (v. 2) así: "ahora lo jura que lo juraba".

* * *

v. 3: aparece en el núm. XXIV A, v. 10.

v. 5: no sé si *jura* y *juraba* tendrán que ver con *jurada* 'amiga', según se encuentra en alguna canción de origen francés (Asensio, p. 119). Nuestro texto no permite muchas conjeturas, pues sus versos no son demasiado coherentes.

* * *

El comienzo de esta canción es tradicional y se imprimió en una *Silva de varios romances* de 1561. Puede leerse ahora en Alonso-Blecua (p. 76, núm. 182):

¡Por el val verdico, mozas,
vamos a coger rosas!

Versillos que acaso tengan que ver con algún otro, como el de "Este pradico verde" (ib., núm. 185).

El v. 3 recuerda alguno de los cantos populares de España: *Bente conmigo a mi biña* (Rodríguez Marín, IV, p. 323, núm. 7183) o *Chiquiya, bénte cormigo* (ib., núm. 7184).

TEXTO XXVI

(Tetuán)

Espera, señor,
que me estó empolando
poniéndome lo verde
y lo colorado.

En el canto (para la melodía, vid. p. 358) se oyen: *Y espera* (v. 1), *verdé* (v. 3) y *coloradó* (v. 4). Tras nuestro texto se entonaba el XLVI (cfr. p. 348).

En *Canc. pop.* (p. 36) y *Canc. rit.* (p. 67, núm. 35) se recogen estos versos, unidos a otros cuatro totalmente heterogéneos y sin ningún valor estético. En *Canc. rit.* (p. 59, núm. 27) hay una cancioncilla sobre el atuendo de la desposada: *amarillo* y *rojo* son allí sus colores.

* * *

v. 2: *empolando* 'empolvando, acicalando', de * p ŭ l u s 'polvo' (REW, 6842, 3). Mi amigo el Sr. Hassán me dice que *empolar* puede emplearse también referido a varones: *pelado y empolado* 'afeitado y arreglado (perfumado)'.

v. 3: *verde,* cfr. la nota al texto XXIII. *Verde* y *colorado* como índices de gozo o felicidad se encuentran en el romance de *La muerte ocultada*:

—Suegra, la mi suegra,
mi suegra garrida,
las que paren niño
¿de qué iban vestidas?
—Unas van de *verde,*
y otras en grana fina
(Bénichou, RFH, VI, p. 325, vv. 27-32).

TEXTO XXVII, versión A

(Tetuán)

Dezilde a mi amor,
si mi bien quiere,
que traiga la mula
y me yevé,
5 que yo no puedo
ir a piedé,
que yueve menudito
y me mojaré.

Dizzilde a mi amor,
10 si mi bien ama,
que traiga la mula
anda cabalga,
que yo no puedo
ir a piedé,
15 que yueve menudito
y me mojaré.

Que los mis ojos,
que morenita yo,
ezilde que no puedo ir
20 que se me arrastró
el chapí.

Que los mis ojos,
que morenita yo,
aquí se me arrimó
25 así a la cama

a ver las almohadas
si eran de lana.
Y a ver a nuestra novia,
si era galaná,
30 que yueve a lo menudito
y me mojaré.

Que los mis ojos,
que morenita yo.

Esta es la más larga de las versiones recogidas hasta hoy. En las versiones B y C reproduzco un par de cantos muy abreviados que, de un modo u otro, coinciden con los de otros colectores. También es versión aparte la que publicó Benolíel (XIV, p. 372, núm. 16).

* * *

v. 1: *dezilde* 'decidle'. Sobre este imperativo véase el § 152, 4. En otros textos tradicionales se documenta *traeldes* (Cejador, III, p. 172, núm. 1780), *dalde* (ib. IV, p. 33, núm. 2137) y *dejaldos* (ib., VI, p. 52, núm. 2449).

vv. 9-12: para el carácter originario de estos versos, vid. § 23.

vv. 17-18: proceden de otro cantar, no recogido todavía. Sobre los *ojos negros* en la lírica, vid. Torner, III, pp. 314-315, núm. 177.

v. 21: *chapí* 'chapín', cfr. *Vocabulario,* s. v. El mismo sintagma (*se... arrastró el chapín*) en un texto de Bénichou, RFH, VI, p. 64, v. 26).

vv. 19-21: En *Canc. rit.* (p. 68, núm. 36), se encuentran nuestros versos, pero, al parecer, el editor no los ha identificado como entroncados con los que ha impreso en las pp. 65 (núm. 33) y 66 (núm. 34). Los dos primeros versos de la canción del Sr. Larrea están publicados desde 1927 en la versión de este texto que divulgó Benolíel.

vv. 24-29: estos versos no pertenecieron originariamente al cantar, sino que proceden del que en mi colección lleva el núm. XXXVII; véase también el texto 19 de Benolíel (XIV, p. 373). Corresponden a la costumbre judía de que la novia compre el ajuar y lo envíe, tras la lectura de la *ketubbá,* al domicilio de su

novio (Ortega, p. 159). En Oriente se daba, incluso, la valoración del equipo de la desposada (Molho, p. 20).

* * *

Cuestiones relativas a este cantar han sido tratadas en mis §§ 30, 44 y 93.

TEXTO XXVII, versión B

(Melilla)

Decidle a mi amor
si mi bien quiere,
que traiga la mula
y me lleve.

5 Que llueve lo menudito
y me mojaré.
Que romerita yo,
que romero bueno,
que ir a pie no puedo,

10 Que llueve lo menudito
y me mojaré.
Que endelicado soy.

Mi texto es el de Benarroch (p. 89). Sin coincidir totalmente con ella, esta canción es semejante a la de *Canc. rit.* (pp. 64-65, núm. 32). La variante del Sr. Larrea se ha grabado en las *Canciones sefardíes* de Sofía Noel (A 13128 L, cara 2, banda 3).

* * *

vv. 7-8: *romerita, romero,* de ser formas alternantes con *morenita, moreno,* vid. lo que digo en el § 94, p. 118.

v. 12: *endelicado* 'delicado'.

TEXTO XXVII, versión C

(Tetuán)

Dezilde al amor
si bien me quiere
que traiga la mula
y me yeve.

5 Que yo no puedo
ir a piedé,
que yueve lo menudito
y me mojaré.

Que morenita yo,
10 que los mis ojos.

En la versión grabada (para la melodía, vid. p. 359) las diferencias fueron las siguientes: *Desidle a mi amor* (v. 1, como en B); *si a mi bien quiere* (v. 2); *yevé* (v. 4, como en A).

Salvo el orden de los dos últimos versos, es el mismo texto de *Canc. pop.* (p. 43) y *Canc. rit.* (p. 65, núm. 33); por otra parte, coincide con otro poemilla que se incluye en la p. 66 de la obra (núm. 34), si exceptuamos un verso añadido tras el que figura en mi transcripción con el núm. 6.

TEXTO XXVIII

(Tetuán)

A todos los cabayeros
convidados los traemos,
que vengan a estos siyeros,
que hoy se casa un cabayero
5 con hija de un padre bueno
con ašuar y con dinero.

En la versión cantada, donde se repiten el v. 4 y el v. 5, se oye en el v. 6: *y con ašuar y dinero.* (Para la melodía, vid. p. 360.)

En *Canc. rit.* (p. 63, núm. 31) se da una versión casi idéntica a ésta, aunque en ella es irregular el v. 2.

* * *

v. 3: *siyeros* no es ninguna voz extraña, por más que el señor Larrea la imprima en itálicas; se trata del castellano *cillero,* cfr. *Vocabulario,* s. v. La palabra falta en Benolíel.

TEXTO XXIX, versión A

(Tetuán)

Levantaivos, nuera,
mi nuera garrida,
tešerís las cintas
de vuestra camisa,
5 que vuestros iguales
la tienen tešida
y tú, la mi nuera,
tapada y dormida.

Y a la puerta un paje
10 que flama traía:
—"Por tu vida, el paje,
dame de tu flama,
que una suegra tengo
que a voces me yama".
15 —"Si quieres mi flama
un besito me darás".
—"Malhaya tú, el paje,
y quien te ha parido,
que por una flama
20 un beso me has pedido".

"Subeme a mi cuarto
como ser solía,
diesisiete candados
y una aldaba ensima,
25 y aí encontrí, madre,
el bien que yo quería:

ni me entró por puerta,
ni por la ventana
tú me le trajites,
30 ¡ya, la vieja mala!"

—"Sí, yo te le trajié,
es por ver si eras honrada".

La versión cantada dio las siguientes variantes:

v. 3: tejerís...
v. 4: de vuestras camisas,
v. 6: la tienen tejidas
v. 10: que eslama traía:
vv. 12, 15 (sólo en la segunda vez), 19: ...slama.
v. 21 (la segunda vez): Subime...
v. 23: echí siete candados
v. 25: y ayí...

En el canto los versos seguían el orden: 1, 2, 2, y del 3 al 30 cada dos (*a-b*) se oían con el siguiente esquema: a-b-a-b-b; finalizando con los vv. 31, 32. (Para la melodía, vid. p. 360.)

En *Canc. pop.* (p. 46) y *Canc. rit.* (p. 112, núm. 61) se recogen los ocho primeros versos, aunque se ha encontrado también una versión con el romancillo (Larrea, *Romances de Tetuán,* II, p. 253). Benolíel había impreso (XIV, p. 373, núm. 20) tan sólo los versos de la primera estrofa.

* * *

v. 2: *garrida,* vid. *Vocabulario.*

v. 3: *tešerís* 'tejeréis, es la forma propia de Marruecos (Benolíel, XIII, p. 351); vid. §§ 141, 2 y 152, 3.

vv. 9-10: Acaso estos versos aludan a las luces que se dan a la desposada para que se vea libre del mal del ojo (cfr. Westermarck, p. 187 y nota 2), pero de todos modos, el simbolismo no es muy claro; vid. *infra.*

vv. 10, 12, 15, etc.: *flama.* Vid. observaciones al final de estas variantes.

v. 21: *subeme* 'subime'. Benolíel (XIII, p. 354) ha señalado que *subir* pasa en hakitía a la segunda conjugación; sólo así se puede explicar la aparición de la *é*, que no siendo etimológica, se habrá creado por analogía con los casos en que la tienen: *suber, subemos, suberé, suberemos* (claro que la *é* del futuro procede del verbo *haber*, pero ha podido ayudar a la acción de las otras *é*).

v. 22: *ser*. Creo que se trata de un verbo modernizado, y carente de sentido. La versión primitiva del texto diría *fer* o *her* 'hacer'; aparte la lógica, aduzco el testimonio de Benolíel: "los antiguos dicen de preferencia *her*" (XIII, p. 360). El mismo autor cita algunos casos en que *her* es usado (XV, p. 199 *a*).

v. 29: *trajites* 'trajiste' es la forma tradicional de los sefardíes (*trujites*, Benolíel, XIII, p. 359) adaptada al tema del español moderno; vid. § 153, 2.

v. 30: *ya* '¡ay!', exclamación de origen árabe. Cfr.: *¡Ya hasrá!* 'qué lástima' (Benolíel, XIV, p. 211), *¡Ya robbi!* '¡Dios mío, ojalá!' (ib.). En el *Glosario* del mismo autor (XXXII, p. 283*a*) se aducen varios testimonios de hakitía. El castellano antiguo conoció la misma forma, según aparece en el *Cantar del Cid*; Menéndez Pidal ilustró la palabra dentro de nuestra literatura medieval (vid. edición de 1945, t. II, s. v., pp. 714-715).

v. 31: *trajié* 'traje'. No figura en el paradigma verbal impreso por Benolíel (XIII, p. 359); debe ser un término de reciente adopción. La forma se conoce en aragonés (vid. mi *Dial. arag.*, § 131, 2). Vid. § 153, 1.

v. 32: como tantos otros pueblos, los judíos debieron de practicar la costumbre del reconocimiento de la virginidad de la desposada: acaso este verso sea una muestra de ello.

TEXTO XXIX, versión B

(Larache)

"Mi nuera, mi nuera,
mi nuera garrida,
techerí las cintas
de nuestras camisas".

5 Y a su puerta un paje,
que flama tuviera:
—"Por tu vida, paje,
dame de tu flama,
que una suegra tengo
10 que a vosse me mata".

—"Que por una flama
un bezo me has pedido,
malhaya tú, el paje,
y quien te ha parido,
15 que, por una flama,
un bezo me has pedido".

Serróse su puerta
como mujer honrada.

v. 3: *techerí* 'tejeréis', vid. §§ 141, 2, y 152, 3.

vv. 17-18: estos dos versos deben estar relacionados con otros del romance de *Zaide*, según publiqué en RFo, LXIII, 1951, p. 283, vv. 50 y 56.

v. 10: *vosse*, con alargamiento de la *s*, responde a las causas estudiadas en el § 144, 1.

TEXTO XXIX, versión C

(Tetuán)

—"Por tu vida, el paje,
dame de tu lumbre,
que una suegra tengo
que a vose m'engrute".
[El paje le dijo:]
5 —"Si quiere que te dé lumbre
dame un bezo".
—"Malhaya tú, el paje,
y quien t'ha parido,
por pidirte una braza
10 un bezo m'has pedido".

* * *

v. 4: *engrute* 'da pena', vid. *Vocabulario.*

vv. 6, 9-10: la *z* intervocálica en todos estos casos es una *ese* sonora.

Ante el v. 5, la recitadora suplió con una apostilla el olvido de su falaz memoria; los versos inmediatos a su aclaración se resienten todavía de la inseguridad. Cfr. mi nota a la versión C del número XVIII.

* * *

Las versiones B y C abrevian, e incluso dejan carente de sentido, a la narración más larga que he impreso en A. No obstante, algún rasgo fonético o léxico les da un relativo valor.

Pero la versión que probablemente tiene valor más singular es la que poseo grabada. En ella alternan *flama* —como se ha recogido siempre— y *(e)slama,* voz esta última que, según Benoliel (XXXII, p. 271 *a-b*), es un arabismo, *slam* o *eslam,* que significa 'escozor en el labio superior que anuncia, según la superstición general, que está próxima la llegada de algún pariente o de carta de persona querida'. Iacob Hassán, a quien debo la identificación anterior, me dice que la superstición sigue viva entre judíos marroquíes y que el arabismo *(e)slam* todavía se usa. No sería difícil la identificación de *slam* con *(e)slama,* voz esta que ha podido reestructurarse sobre *flama,* oída una y otra vez. Entonces, el sentido del texto quedaría bastante claro: la muchacha pide al paje noticias de un ser querido y el mensajero, a cambio de ellas (tácitamente se supone que son buenas), le pide un beso.

TEXTO XXX

(Tetuán)

Danos a la novia,
que por la novia venemos;
si no nos la das,
y a la ley volveremos.

5 Danos a la novia,
la del cuerpo garrido,
si no nos la das,
a la ley volveremos.

En la versión cantada no hay más diferencia que *Danç* en los vv. 1 y 5. (Para la melodía, vid. p. 361.)

En *Canc. pop.* (p. 44) y en *Canc. rit.* (p. 70, núm. 38) se recoge una canción idéntica a ésta, aunque con rasgos morfológicos más arcaicos en los vv. 1, 5 (*damos*) y 3, 7 (*mos*). La canción se entona la noche del martes.

* * *

v. 2: *venemos* 'venimos', forma analógica de la segunda conjugación (Rosenblat, p. 219). Tengo otra variante —cantada por Elisia Benasaya— en la que se lee *venimos*.

v. 6: *garrido* 'gallardo, hermoso', vid. *Vocabulario,* s. v.

* * *

Es sorprendente la serie de coincidencias que tiene nuestro cantar con otro salmantino. Ledesma (p. 133) publicó un texto "para ser cantado la víspera de la boda por la noche, el domingo

y día de la boda, durante la comida" (esta costumbre es de Candelario, Béjar), que dice así:

A por la novia venimos,
si no la quisieren dar.
Aguardaros un poquito
que acabemos de cenar.
Que bien lo entiende mi primo Juan,
Que bien lo entiende no trabajar.

* * *

Vid. §§ 23 y 24 donde hablo de la conducción de la desposada a la casa del novio.

Texto XXXI

(Larache)

—"Y este día, la nuestra novia
y la del cuerpo garrido,
y tu padre te deseaba
y a darte el buen marido".

5 —"Y el deseo que deseaba
cumpliome el Dio,
y siempre lo deseaba.
Se mos cumple lo que demanda:
deseí a tener marido,
10 y me lo dió el Dio, chequito;
y lo resa a Dio
y siempre lo deseaba.

Deseí a tener marido
y me lo dio el Dio,
15 cumplido y valido;
y el deseo que deseaba
me lo cumplió el Dio
y me lo daba".

Este poema no ha sido recogido antes de ahora. Tras el último verso, continuaba la canción número XLIX, que también se oye independiente.

* * *

vv. 6, 10, etc.: *Dio* 'Dios'. Cfr. mi nota 37 a los *Latinismos en español,* apud "Enciclopedia Lingüística Hispánica", t. II (Madrid, 1967).

v. 8: *mos* 'nos'. Cfr. § 151 y *Vocabulario,* donde se encontrarán referencias bibliográficas.

v. 10: *chequito* no creo que sea 'pequeño', sino 'joven', según apunté en *Endechas* (p. 66, v. 12) a propósito del sintagma *maridos chicos* 'esposo joven' (y, en un canto de muerte, 'fallecido prematuramente'). La forma *cheq-*, y no *chiq-*, se encuentra en extremeño y hablas del norte de la provincia de Huelva. En Granada, *chico* 'joven' se opone a *grande* 'mayor' (entre los hermanos de una familia, por ejemplo).

v. 15: *valido* 'de valor'.

Texto XXXII

(Tetuán)

¡Qué lo bueno qué es lo bueno,
lo mejor: el Dio del sielo!
Y ay qué buena es la esperansa,
quien espera bien alcansa,
5 se le cumple la demanda.

Demandar quiero yo a mi padre
por un peine de oro de Sevía,
para peinar mis cabeyos
que son como la plata fina.

10 ¡Ay qué bueno qué es lo bueno,
lo mejor: el Dio del sielo!
Y ay qué buena es la esperansa,
quien espera bien alcansa,
se le cumple la demanda.

15 Si espozatis en la verdura,
yevatis la hermosura.
Loores al Dio, siempre loores al Dio.

¡Y ay qué bueno qué es lo bueno
lo mejor es el Dio del sielo!
20 ¡Y ay qué buena es la esperansa,
y el que espera bien alcansa,
se le cumple la su demanda!

Al oir la grabación, hecha años después de mis transcripciones citadas, se encuentran las siguientes variantes: v. 1: *¡Qué e*[l] *lo bueno* (las dos veces); v. 4: *y el que...*; vv. 5 y 14: *...la su demanda*; v. 7: *un peine... Seviya*; v. 13; *y el que...*; v. 17: *...al Dio ...a Dio*; v. 19: *...mejor: el...*; v. 20 *¡Y qué...* En el canto se repitieron los vv. 4, 13, 15 y 21. El texto se canta, con análoga melodía (cfr. p. 367) y tras el v. 6 del XLIX C, cuyos vv. 7-8 corresponden a los 3-4 de éste (cfr. p. 350).

* * *

En *Canc. rit.* (p. 33, núm. 8, § 5) nuestros versos 1-2, 10-11, 18-19 —que pertenecen al estribillo— se dan como pareado del cuerpo del poema; creo que son restos de un estribillo, según acredita mi texto y, por analogía, el que incluyo bajo el número XLIX. Mi verso 17 aparece —con variantes, pero inconfundible— en el texto de *Canc. rit.* a que hago mención, pero convertido allí en estribillo. Los vv. 15-16, si nos atenemos a la versión del señor Larrea, son supervivientes de un paralelismo naufragado; por lo demás, aunque el texto de *Canc. rit.* es más coherente, tampoco muestra una gran perfección. Los vv. 3-4, 12-13, 20-21, se repiten en el texto XLIX (vv. 7-8), y un eco de nuestros 2, 11, 19, parece oirse en el v. 10 de ese poema XLIX. Mis versos 6-9 aparecen en *Canc. rit.* (p. 115, núm. 63, § 3) con algunas variantes, y allí, también, los 15-16 (§ 4) y los cuatro primeros versos de mi estribillo. Posiblemente es un conjunto de retazos de distintos poemas perdidos o semiolvidados (estribillo de una parte, los vv. 6-9 de otra, los 15-16 de otra), unidos ahora sin mayor motivo que el haber sido cantares de boda. (Vid. lo que explico al hablar de patología y terapéutica rapsódicas en los §§ 117, 118, 120.)

* * *

v. 6: *demandar* 'pedir'. Cfr. formas del *Vocabulario*.

vv. 14, 22: *demanda* 'petición'.

v. 15: *espozatis* 'casasteis'. El sentido es claro: "si os casáis en la juventud (*verdura*), os lleváis mujer hermosa".

v. 16: *yevatis* 'llevasteis'.

TEXTO XXXIII, versión A

(Tetuán)

De ventisinco escalones
de oro fino,
por ande suba esta novia
parida de un hijo.

5 De veintisinco escalones
de plata fina,
por donde suba esta novia
al año parida.

* * *

v. 1: Tal vez estemos ante un verso que señala el final de los llamados períodos de margen: en los ritos nupciales terminan con el nacimiento del primer hijo; la subida de las escaleras sería el cumplimiento de la agregación al nuevo clan (vid. Van Gennep, p. 193).

vv. 4, 8: Los deseos de fecundidad de estos versos son harto parejos a los andaluces:

Por los señores nobios,
güena fortuna,
y un niño de aquí a un año
dentro e la cuna.
(*Alma,* p. 284, núm. 1028)

TEXTO XXXIII, versión B

(Larache)

De ventisinco escalones
de oro fino,
donde subo esta noche
a dar el anío;
5 que nos dé el Dio,
y Él bien nos dé
a la nuestra novia
salud y bien.

* * *

v. 1: vid. nota a la versión A, aunque aquí se trata, simplemente, de un rito de separación (vid. Van Gennep, pp. 185-186).

v. 4: *anío* 'anillo', vid. § 142, 2.

vv. 5-8: deben ser del canto XXXVI B.

TEXTO XXXIII, versión C

(Melilla)

De ventisinco escalones
de plata fina,
por donde sube la novia
y al año parida,
5 y al año parida.
Y bien nos dé Dios
a mi lindo bien.

De ventisinco escalones
de oro fino,
10 por donde sube el novio
para dar el anillo.
Y bien nos dé Dios
a mi lindo bien.

Idéntico al texto de *Canc. rit.* (p. 74, núm. 41, §§ 1 y 3), cuyos cuatro primeros versos aparecen también en *Canc. pop.* (p. 44). Allí y en Benarroch (p. 88) hay una interpolación de cuatro versos de la canción XXXVI C (como en nuestras versiones B y D). Por lo demás coincide totalmente con mi versión.

TEXTO XXXIII, versión D

(Tetuán)

De veintisinco escalones
de plata fina,
por donde suba esta novia
y al año parida.

5 Bien nos dé Dio, bien nos dé,
bien nos dé Dio a nuestro novio
salud y bien

Y agradesco a Dio del sielo
10 y a mi señor padre,
pues tal marido me ha dado
de alto y buen linaje.

Bien nos dé Dio, bien nos dé,
bien nos dé Dio, y a nuestro novio
15 salud y bien.

De veintisinco escalones
de oro fino,
por donde suba este novio
para dar el anío.

20 Bien nos dé Dio, bien nos dé,
bien nos dé Dio, y a nuestro novio
salud y bien.

La grabación no tiene muchas variantes significativas (vv. 5 y 13: *Y bien...*; vv. 6 y 21: *...Dios y a nuestro...*; v. 11: *que tal*

11. Judería de Alcázar: rincón de los plateros.

12. Patio interior de una vivienda: faenas domésticas.

marido...; v. 19: *...aniyo*; v. 20: *Y bien... Dio, y bien...*), pero sí presenta —como otras veces— la alternancia *Dio* y *Dios* [13].

Los vv. 8-11 son una interpolación que procede de nuestro cantar XXXVI C. Acaso este texto —sin la añadidura denunciada— fuera la forma primitiva, o menos modificada, de la canción. El estribillo se conserva con toda claridad (contra lo que ocurre en mi versión C) y congruencia (lo que no pasa en B).

Cfr. §§ 27, 46 y 58.

* * *

vv. 5, 9, etc.: *Dio* 'Dios', cfr. XXXI, v. 6.

* * *

Sobre el carácter simbólico de la entrega del anillo —y su sentido dentro de este rito de paso— véase la nota al poema siguiente. Quiero recordar aquí, sin embargo, un canto de boda salmantino en el que se alude, desde la Península, a la misma ceremonia y, además, se emplea un sintagma que aparece —también— en nuestro texto:

El novio le dio a la novia
un anillo de oro fino;
ella le dio su palabra,
que vale más que el anillo.
(Ledesma, p. 133)

---

[13] Sobre la articulación de [-s] ante vocal (vv. 6, 21: *...Dios y a nuestro...*), mi amigo el Dr. Antonio Quilis ha preparado la siguiente nota: "/-s/ ante vocal se sonoriza y se articula con el ápice de la lengua sobre la cara interior de los incisivos inferiores, formándose la constricción con la parte anterior del predorso contra la cara interior de los incisivos superiores e inferiores. Sería una constrictiva predorso dentointerdental sonora, al contrario de [d] o [δ], que serían ápico dentales. Es posible la articulación que nos interesa porque la [s] es predorsal". La *-s* así articulada puede asimilarse a una *d-* inicial siguiente, resultando de esta asimilación una *d* oclusiva (v. 9: *...Dios del sielo*).

Otros ejemplos de la misma articulación, en mis textos (versiones cantadas) números VIII B (v. 1: *...el mes y salga...*), X A (v. 3: *supitis enamorar*; v. 10: *...sus hermanos*), XI A (v. 2: *...tras eya*), XIII A (vv. 1-2 y 9-10: *...te fueres a bañar*), XVI B (v. 2: *y sus pies en el agua...*), XXIV A (v. 5: *Y arrelumbres y arrelumbres*), XXXII (v. 15: *...espozatis en la verdura*); XLI (v. 1: *Y estas casas altas...*), XLVII (vv. 3 y 4: *verís al novio...*).

TEXTO XXXIV, versión A

(Melilla)

Aunque le di la mano
la mano le di.
Aunque le di la mano
no me arrepentí.

5 Aunque le di la mano,
la mano al caballero,
anillo de oro
metió en mi dedo.

Aunque le di la mano,
10 la mano al hijodalgo,
anillo de oro
metió en mi mano.

Se copia en Benarroch (p. 86), *Canc. pop.* (p. 45) y *Canc. rit.* (p. 87, núm. 52) con levísimas modificaciones con respecto a nuestro texto.

TEXTO XXXIV, versión B

(Tetuán)

La versión tetuaní —menos completa que la melillense, pues falta la última estrofa— presenta las siguientes diferencias:

v. 6: *...y al cabayero*
v. 7: *aniyito de oro*
v. 8: *puso en...*

En la cinta magnetofónica se oyen las siguientes diferencias: vv. 1, 3, 5: *Y aunque...*; v. 6: *y al cabayero.* El último verso cantado es también el 8, y el tono (vid. p. 353) es el mismo que en los poemas X A y IX, a los que continúa (cfr. p. 350).

* * *

La canción describe un claro rito de agregación: la imposición de manos crea el derecho sobre la mujer, al tiempo que la admisión del anillo la separa de las solteras en la misma medida que la incorpora al grupo social de las casadas (vid. Van Gennep, p. 188: ritos de agregación personal). En muchos pueblos el estrechar las manos tiene valor de consagración matrimonial, sin otros requisitos. En el documento que publico en el *Apéndice,* el apretón de manos sirve como confirmación del contrato matrimonial.

TEXTO XXXV

(Tetuán)

Amor, si te vas
a la cristiandad,
escrita me yeves
en papel noble:
5 si galana es eya
más galán es ę.

Martínez Ruiz ("Archivum", XIII, 1963, p. 109, número XIV) ha publicado una versión más completa y arcaica que ésta. Así, pues, mis versos tetuaníes no deben ser otra cosa que un fragmento de un texto original. Sin embargo, el poema de Alcazarquivir está constituido con retazos de otros varios.

* * *

La estructura silábica es en hexasílabos; la única excepción (el v. 4) debe ser anomalía de la recitadora (¿acaso **en un...*?).

TEXTO XXXVI, versión A

(Tetuán)

Y agradesco a Dio del sielo
y a mi señor padre
que tal marido me ha dado
de alto estrado.

5 Y agradesco a Dios del sielo
y a mis hermanos
que tal marido me ha dado
de alto estrado.

* * *

v. 4: *estrado* 'estado, condición'. Sobre la errónea interpretación de palabras que quedan incomprensibles en los textos, he hablado en RPh, XVII, 1963, pp. 326-327. Aqui *estrado* es un yerro por *linaje* (cfr. verso 4 de la versión C).

TEXTO XXXVI, versión B

(Larache)

Se lo agradesco a mi madre
y a Dio del sielo
por tal marido y honrado
de bueno costados;
5 que nos dé el Dio
y el bien nos dé a la nuestra novia
salud y bien.

Ninguno de estos textos A y B se habían recogido anteriormente.

* * *

v. 4: *costados* 'estado, condición'. En la versión de Tetuán no se tiene ya conciencia de la palabra *estado* en el sentido de 'dignidad social' y se la sustituye por etimología popular. Cfr. referencia bibliográfica que se hace en el texto A.

Me remito al § 26 del estudio.

TEXTO XXXVI, versión C

(Melilla)

Agradezco al Dio del cielo
y a mi lindo padre
que tal marido me ha dado
y de tan alto linaje.

Aparece intercalada tras el v. 7 de nuestra canción XXXIII, versión D. Creo que no es aventurado pensar que, por causa del paralelismo, en una redacción antigua debía de ir intercalada entre las dos estrofas de mi versión A. En Benarroch (p. 88) y en *Canc. pop.* (p. 44) se une a los primeros versos de nuestra canción núm. XXXIII C; véase repetida en *Canc. rit.* (p. 74, núm. 41).

* * *

Los textos hacen alusión a la costumbre según la cual son los padres quienes casan a sus hijos. En nuestra Edad Media hay referencias a esa práctica. Transcribo una por lo explícita y curiosa que es: "Si algun yfanzon quisiere casar su fija por escossa, et ha prezio con otro varon, el padre prenga dos de los parientes suyos et deylla prosmanos, al mas III, et diga a eylla con estos parientes: Casarte queremus con fulan que es conveniente pora ti. Eylla bien puede desitar a eyll et a un otro quel prometan por marido, mas el tercero que eyllos li querrán dar, por fuerza ha de prender, et el terzero que aduzen el padre et los parientes, que case con eylla" (*Fuero General de Navarra,* p. 85 *b,* cap. II). También los musulmanes, vecinos territoriales de los sefardíes de Marruecos, deciden la boda de sus hijos sin participación de los más interesados (Westermarck, p. 18).

TEXTO XXXVII

(Melilla)

Hecha está la cama,
como la novia honrada:
con cinco almadraques
y sábanas de Holanda.

5 Pastora mí,
para mí pastora,
pastora mí.

Así se arrimó
hacia la cama
10 a ver las almohadas
si eran de lana,
a ver la nuestra novia
si era galana.

En *Canc. pop.* (p. 41) y *Canc. rit.* (pp. 78-79, núm. 44) se copia una canción que tiene nuestros cuatro primeros versos, y después se continúa con mi texto XL (vv. 29-32) y otros. Esos primeros versos tornan a copiarse en el citado artículo (p. 44) y en *Canc. rit.* (p. 77, núm. 43), y mi texto completo en Benarroch (p. 86).

Mi canción parece tener sentido lógico. La primera estrofa y el estribillo coinciden —salvo tenues discrepancias— con *Canc. rit.* (p. 77); en tanto la última estrofa en *Canc. rit.* está traspapelada (p. 80, núm. 45) en un texto que nada tiene que ver

con ella. Una variante del estribillo la he impreso en el núm. XL, donde se interpolan —además— mis vv. 1-4.

* * *

v. 2: *honrada* 'intacta'. Vid. *Vocabulario,* s. v.

v. 3: *almadraques* 'colchones'. Vid. *Vocabulario,* s. v.

v. 4: *sábanas de Holanda.* Es tópica la bondad y finura de las "sábanas de Holanda". Abunda la bibliografía sobre el prestigio de los tejidos flamencos en nuestra literatura (Castro, Zangger, *Fuero de Sepúlveda*). Aduciré, simplemente, un artículo de conjunto: B. E. Vidos, *Noms de villes et de provinces flamands et néerlandais devenus noms communs dans les langues romanes.* "Est. dedicados Menéndez Pidal", I, 1950, pp. 165-194.

v. 13: *galana* 'virgen, doncella'. Vid. *Vocabulario,* s. v.

TEXTO XXXVIII

(Tetuán)

Desía el aguadero:
—"Y arriba, hermana,
ayí está una fuente
de agua clara:
5 mujer que d'eya bebe
al año empreñada".

Desía el aguadero:
—"Y arriba, prima,
mujer que d'eya bebe
10 al año parida".

La versión grabada en Tetuán mejora a la anterior; tras el v. 8 aparecen éstos:

8 bis ayí está una fuente
de agua fría:

con lo que el paralelismo queda restituido.

Las diferencias entre ambos textos no son grandes: *y al* (v. 6), *al año es parida* (v. 10). El orden de los versos en el canto fue: 1, 2, 1, 2; 3, 4; 5, 6, 6. // 7, 8, 7, 8; 8 bis; 9, 10, 10. Con la misma melodía (vid. p. 362) y siguiendo a nuestro texto se cantaron los núms. XII, el estribillo (vv. 5-10) del XI A, la última estrofa del XIV B (vv. 5-8 = 9-12 de A) y, de nuevo, los vv. 5-6 del XI A (cfr. pp. 349-350).

En *Canc. rit.* (p. 85, núm. 50), pero la última estrofa es distinta.

* * *

v. 2: *hermana* en el paralelismo antiguo significaba 'enamorada, amiga'; vid. § 73 del estudio literario y el lugar pertinente del *Vocabulario.*

v. 6: *empreñada* 'preñada'. Vid. § 155, 1 y *Vocabulario,* s. v.

v. 8: que *prima* significaba 'enamorada, amiga' y luego 'esposa' (vid. lo que digo a propósito de *hermana*) no era sólo una exigencia del paralelismo: léase el texto XL (vv. 30-31).

* * *

El tema de este canto recuerda un romance de Salónica (Danon, XXXII, p. 122, núm. X):

Una fuente hay en Sofia
corriente de agua fria.
Quien bebia de aquella agua,
al año preñada venia.

El tema se repite en otros textos sefardíes. Cfr.:

de dientro, d'aquella torre,
hay una ḥuente d'agua fría.
. . . . .
quien d'aquella agua bebe,
al año viene parida.
(Attias, p. 99, núm. 23, vv. 16-17 y 20-21)

En medio de aquella huerta,
una fuente de agua clara;
mujer que de esa agua bebe
luego se queda preñada.
(*Catálogo,* núm. 108 bis)

Es obvio decir que se trata del archisabido motivo del agua, elemento de "fecondité par excellence" (Laoust, p. 238), y no me parece inoportuno recordar que en védico *vṛ́ṣan-* 'macho' procede de la misma raíz que *várṣa* 'lluvia', con quienes se relacionan el latín *uerrēs* 'verraco' [= 'el impregnador'] y el griego ἕρση 'rocío' (R. Lafon, BHi, LVII, 1955, p. 187).

TEXTO XXXIX

(Tetuán)

Casárame mi padre
con un mercader,
que entra por la puerta
y huele a laurel.

5 Casárame mi padre
con un flamengo,
tiene las patas largas
como un gameyo.

Se publica por vez primera. En algún verso recuerda la cancioncilla de Vásquez, *Llamáisme villana* (vid. Alonso-Blecua, p. 55, núm. 120, y *Glosas*, p. 326, § 35).

* * *

vv. 2 y 6: El paralelismo de las estrofas hace pensar en la igualdad significativa *mercader — flamengo,* que es muy probable, habida cuenta de las actividades comerciales de los judíos de cualquier parte y de las muy conocidas de los flamencos (hebreos o no). El verso último parece encerrar cierta burla para ese marido de las tierras del norte; no sé si participará de la misma idea el v. 4. Conste de todos modos que, a despecho de su fama como comerciantes, los judíos aceptaron, y aun divulgaron, alguna sátira contra los mercaderes de su raza. Vid. Diego Catalán, *Una jacarilla barroca hoy tradicional en Extremadura y en Oriente.* Institución de Servicios Culturales. Diputación Provincial de Badajoz. Publicaciones. Badajoz, 1952, p. 11.

v. 6: *flamengo* "europeo, sólo se dice del judío oriundo de Europa, o que viste a lo europeo" (Benolíel, XV, p. 190 *b*, s. v.)

v. 8: *gameyo* 'camello'. Es voz del judeo-español; la encuentro en los *Provèrbes* de Foulché-Delbosc (RHi, II, 1895), números 44, 248, 341, 342 y 1162, y en otros de Esmirna (Lida, núm. 88).

La sonorización de la *k-* inicial se atestigua en alguna otra voz sefardí: *gravellina(s)* 'clavel(l)ina(s)' (Attias, p. 78, v. 12; p. 133, v. 2).

Texto XL

(Tetuán)

Levanteime, madre,
lunes de mañana,
fuérame al mercado
y como alboreaba.
Y ay pastor a mí
para mí pastor
y ay pastor a mí.

Comprara un marido
de honra y de fama,
carpintero era
y maestro le yaman.
Pastor a mí
para mí pastor,
ay pastor a mí.

—"Maestro, maestro,
adobeisme 'l arca
(las yaves de oro
y la chapa de plata)".
Pastor a mí
para mí pastor
ay pastor a mí.

Ya está la cama
como de novia honrada
con cinco almadraques,
cobertor de lana.

Pastor a mí,
para mí pastor
y ay pastor a mí.

Y a la media noche
30 prima la yamaba:
—"Más blanca sois, prima,
que la rosa fina".
Y ay pastor a mí
para mí pastor
35 *ay pastor a mí.*

—"Vos me paresías
una rosa ensendida,
vos me paresitis
y una luz del día".
40 *Pastor a mí*
para mí pastor
ay pastor a mí.

Anotamos las siguientes diferencias con la versión cantada: v. 1: *Levantisme...*; vv. 5, 7, 28 y 33: *Ay pastor...*; v. 9: *de honra, de...*; v. 16: *adobeismé la arca*; v. 22: *Y hecha está...*; v. 25: *...de holanda*; v. 34: *...pastora*; v. 35: *pastor...*; v. 36: *...paresíais*; v. 37: *uná rosá 'nsendida*; v. 38: *y vos...* (Para la melodía, vid. p. 363.)

El texto de Benarroch (pp. 82-83), menos completo, coincide con el nuestro en los versos comunes.

En *Canc. rit.* (pp. 27-28, núm. 5, y 28-29, núm. 6) se incluyen dos canciones idénticas en sus doce primeros versos; la segunda añade dos estrofas más, las dos últimas de la mia. Las diferencias entre el texto del Sr. Larrea y el mío son meramente accidentales; aún tengo otra versión tetuaní que elimina nuestras escasas diferencias. Los vv. 22-25 están —más o menos cambiados— en mi número XXXVII y faltan en las demás versiones de este cantar.

* * *

v. 1: *levanteime* 'levanteme'. Es probable que la forma se explique por un cruce del judeo-español *levantí* (Benolíel, XIII, p. 351) y el moderno *levanté*. La misma cantora dijo otra vez *levantisme*; cfr. § 153, 1.

v. 2: el *lunes de mañana* ha sido comentado en el texto XVII A.

v. 4: *como* 'cuando'. Para este empleo, cfr. H. Keniston. *The Syntax of Castilian Prose*. Chicago, 1937, p. 360. Bénichou (RFH, VI, p. 72, v. 4) acentúa el sintagma *cómo alboreaba,* lo que le hace tener carácter distinto del nuestro, por la función significativa del acento. Acaso no sea imposible pensar que, sin el nexo *y,* nuestro *como* pudiera ofrecer sentido exclamativo. La misma situación en el texto XLVII, v. 8.

v. 16: *adobeisme* 'arregladme'. *Adobar* es verbo muy usado en la hakitía, vid. Benolíel, XIV, p. 567 *b*.

v. 38: *paresitis* 'parecisteis', según la desinencia que señala Benolíel (XIII, p. 351) y los materiales judeo-españoles que recojo en *Endechas* (§ 13 *a*, p. 166); cfr. § 153, 2.

Texto XLI

(Tetuán, Melilla)

Estas casas altas son,
para boda, buenas son.

Estas casas son de pino,
en ellas mora un hombre rico.

5 En ellas mora un hombre rico,
nunca le falta el pan y el vino
y a la novia su marido.

En la grabación, de Tetuán, se oye: *Y estas* (vv. 1 y 3), *bodą* (v. 2). El texto se cantó con la misma melodía (cfr. p. 353) y a continuación del VIII B (cfr. p. 350).

La versión de Tetuán difiere, únicamente, en que dice en el v. 6 *falte* en vez de *falta*. El texto aparece en Benarroch (pp. 88-89), *Canc. pop.* (p. 42), y se copia en las pp. 61 (núm. 29) y 62 (núm. 30) de *Canc. rit.*, siquiera sea con adiciones extrañas al poema. La temática del poema coincide, parcialmente al menos, con una canción leonesa:

A pino huelen — puerta y ventanas:
son señoritos, — los de esta casa;
los de esta casa — son señoritos:
puerta y ventanas — huelen a pino.
(*Antol. Musical*, p. 158)

* * *

v. 3: cfr.: "Y estas puertas son de pino" (Ledesma, p. 134).

v. 6: responde a un deseo que se documenta en la poesía tradicional; cfr.: "non mos manque pan ni vino" (Algazi, p. 15, núm. 19, estr. 3).

13. Viejo comerciante de Tetuán.

TEXTO XLII

(Tetuán)

Y aunque yo no vendí nada,
y en erial fragüí morada,
morena, gracia tiene mi morena.
Que de cualquier manera
5 todo florido y granado.

Y aunque yo no vendí nada,
y en erial fragüí morada,
romera, mi erial no tiene ni caño,
ni baño, ni alcausera.

En la versión cantada —en cuyo canto se repite el v. 1— hay unas pocas variantes, escasamente significativas (v. 3: *y romerá...*; v. 4: *...cualquiera...*), y muchas traslaciones acentuales motivadas por el propio canto: *graciá tiené mi morená* (v. 3), *manerá* (v. 4), *todó... granadó* (v. 5), *romerá* (v. 8), *alcauserá* (v. 9). En los vv. 3 y 8 la palabra inicial aparece totalmente independizada, como si estuviera en el verso anterior terminándolo. (Para la melodía, vid. p. 364.) Nunca se ha publicado este texto.

* * *

vv. 2, 7: *fragüí* 'construí'. Vid. *Vocabulario,* s. v. La voz es frecuentísima en sefardí; cfr. el índice de mi *Poesía tradicional de los judíos españoles* (Editorial Porrúa. México, 1966).

vv. 3, 8: la alternancia *morena, romera* me parece que habla en pro del arcaísmo de alguna parte de nuestro texto; en el poema núm. XXVII se recoge la misma sustitución. Ni que decir

tiene que el sentido de las romerías peninsulares no se da en Marruecos, siquiera no sean raras las peregrinaciones [14]. *Romera*, tal y como es frecuente en los cancioneros medievales, es un arcaísmo incomprensible; como uno más de los arcaísmos del romancero aparece en textos como los de *Gerineldo* y *La boda estorbada* (vid. M. Alvar, BUGr, vol. XXIII, núm. 91, p. 143). Menéndez Pidal (*Estudios literarios,* "Col. Austral", pp. 244-245) hace alusión a viejas canciones de peregrinación en las que aparece la voz *romerico*: probablemente son el antecedente peninsular de nuestra forma sefardí.

v. 5: *florido y granado* es una correlación comparable a la de *crecido y florido* del poema XLVIII (v. 7). En un poema gallego aparecen ambos adjetivos, pero debían tener mucho de tradicional, pues se encuentran en una cantiga de Juan Zorro casi idéntica a la del santiagués Airas Nunes. Probablemente es anterior al poema de Zorro [15], del que transcribo el fragmento que nos interesa (edición de C. Cunha, p. 59):

Bailemos agora, por Deus, ai velidas
so aquestas avelaneiras frolidas
. . . . .
Bailemos, agora, por Deus, ai loadas
so aquestas avelaneiras granadas [16].

En un texto del Cancionero de la Biblioteca Colombina, Romeu (*Cosante,* p. 31, núm. V) documentó estas formas paralelísticas:

---

[14] Por lo que pudieran interesar para la historia literaria, recordaré las que hacen las mujeres a la tumba de Sol Hachuel, heroína de algunos cantos muy divulgados. La vida de esta muchacha —que ahora da fecundidad a los vientres estériles— ha sido contada puntualmente por I. Laredo en las *Memorias de un viejo tangerino.* Madrid, 1935, pp. 343-350.

[15] Doña Carolina Michaëlis señaló la coincidencia de Zorro y Nunes (*Ajuda,* II, p. 891), pero fue Menéndez Pidal (*Estudios literarios.* "Col. Austral", p. 208) quien cotejó las dos versiones, deduciendo que la cantiga de Zorro es más popular. Por su parte, Asensio (p. 41) da razones para creer, además, en su mayor antigüedad.

[16] Versión rítmica en M. Alvar, *Las once cantigas de Juan Zorro.* Málaga, 1965.

fuy cortar la hoja
[la hoja] florida
. . . . .
fuy cortar la rosa
la rosa granada.

v. 8: *caño* 'agua corriente'.
v. 9: *alcausera* 'cañería'. La voz falta en Benoliel.

TEXTO XLIII

(Tetuán)

Ni por sien navíos,
ni por otros mil,
una noche como ésta
no es de dormir.

5 Sien navíos traigo
a la oría del mar,
levaldos, la novia,
dejeisme a folgar.

Le di un pelisquito,
10 la hise arrebuír,
una noche como ésta
no es de dormir.

Inédita.

* * *

vv. 3-4: Tienen el mismo sentido que el paralelismo que Attías documenta en los Balcanes (p. 201, vv. 30 y 34).

v. 6: *oría* 'orilla', vid. § 142, 2.

v. 7: *levaldos* 'llevadlos', cfr. nota a mi canción XXVII A (v. 1). *Levar* es verbo del español antiguo (cfr. el *Vocabulario* de mi *Libro de la Infancia y muerte de Jesús*. Madrid, 1965, s. v.); recojo aquí un par de testimonios de la poesía tradicional: *levaros he* (Alonso-Blecua, p. 19, núm. 31) y *liévalos* (ib., p. 26, núm. 51).

v. 8: *dejeisme* 'dejadme', cfr. § 152, 3, y *Endechas,* § 12, p. 166.

v. 8: *afolgar* debe interpretarse como forma con *a-* protética; la construcción **dejar + a + infinitivo* no parece usual.

v. 9: *pelisquito* 'pellizquito'. Vid. notas en el *Vocabulario,* s. v., y § 146, 2.

v. 10: *arrebuir* 'rebullir'. Falta la voz en el *Glosario* de Benolíel.

TEXTO XLIV, versión A

(Tetuán)

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

5 Mientras los paños s'enšuga,
la niña dize un cantar:
—"Dio del sielo, Dio del sielo,
que es padre de la piadad,
me dates cabello rubio
10 para peinar y transar;
me dates cara hermosa
como rosa en el rosal;
me dates ojos hermosos
como antožos de cristal;
15 me dates sejita en arco
como sinta del telar;
me dates narí chiquita
como dátil datilar;
me dates boca chiquita
20 como aníyo de dorar;
me dates labios hermosos
como filos de coral;
me dates dientes menudos
como perlas de enfilar;
25 me dates lengua hermosa
como dulse tragapán;

me dates barba tan linda
como tasa de cristal;
me dates gala hermosa
30 como rosca de sobar;
me dites pechos tan lindos
como limón limonar;
me dites hombros hermosos
como mesas de cristal;
35 me dites brasos hermosos
como arbules de la mar;
me dites tripa tan linda
como río de nadar;
me dites pie tan chiquito,
40 sapatito de cordobą;
me dates marido viejo,
viejo era y de antigüedad;
para subirse a la cama
no se puede menear".

45 Oído lo había el buen reye
desde su rico altar.
—"Ay, válgame Dio del sielo,
ay, qué bonito cantar,
¿si son ángelę del sielo
50 o serena de la mar?"
—"Ni son ángelę del sielo
ni serena de la mar,
Blanca Niña soy, mi reye,
que a mi Dio viene a loar,
55 que me lo dió todo hermoso
y viejo de antigüedad".

Como eso oyera el buen reye,
la mandara a demandar;
mandola sien marcos d'oro
60 y otros tantos d'ašuar.

Otro día a la mañana,
las ricas bodas s'armara.

Este texto, como tal, no se recoge en ninguna otra obra. Lo publiqué en RFE, XLII, 1958-59, pp. 28-29.

* * *

v. 1: *Blanca Niña* es nombre conocido en el romancero sefardí. Cfr. *Catálogo,* núms. 78 (*La Adúltera*) y 94 (*El Rapto*).

vv. 3-4: están en otros romances sefardíes: *Novia abandonada* (*Catálogo,* núm. 67), *Amantes perseguidos* (ib., 55), *La mujer de Juan Lorenzo* (ib., 12), *La envenenadora* (ib., 88).

v. 5: *s'enšuga* 'se secan'.

v. 6: como en los *Amantes perseguidos*; vid. M. Alvar, *Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán.* Est. Rom. III, 1951-52, p. 80, v. 6.

v. 8: *piadad* 'piedad'. Vid. *Vocabulario,* s. v.

vv. 9, 11, etc.: *dates* 'diste', según forma de la hakitía (Benolíel, XIII, p. 357).

v. 10: *transar* 'trenzar'.

v. 14: *antožos* 'lentes' es voz que se documenta en alguna oína (*Endechas,* p. 86, vv. 105, 106 y 110. Vid. Benolíel, XIV, p. 571 *b*).

v. 18: *datilar* 'palma', como el *limón limonar* 'limón del limonero' del v. 32. Cfr. *Vocabulario,* s. v.

v. 22: *filos de coral* 'ramas de coral'.

v. 24: *enfilar* 'enhebrar'.

v. 29: *gala* 'cuello', vid. mi artículo *Interpretaciones judeo-españolas del árabe "ġabba"*, RPh, XVII, 1963, pp. 322-328.

v. 30: *rosca de sobar* 'rosco heñido de pan'. El *rosco* de bodas es tradicional en la Península (León, Castilla, Asturias). En la provincia de Lugo se ha recogido algún canto que se entona cuando se empieza a cortar el rosco (vid. C. Fernández, *El noviazgo y matrimonio.* RDTP, I, 1945, pp. 779-780).

vv. 31, 33, etc.: *dites* 'diste', cfr. § 153, 2.

v. 32: vid. *datilar* en el v. 18.

v. 36: *arbules*; en Benolíel (XIV, p. 370, § 12), *albures* 'albores'. No debía de estar muy seguro el investigador tangerino cuando no incluyó la voz en su glosario. Mi texto B y los dos del *Canc. rit.* pp. 99, núm. 58, y 106, núm. 59) leen *remos,* forma que acaso sea la correcta (cfr. el texto LVI, vv. 33-34: "si no hubie-

ren *remos* pronto, / mis lindos brasos pusiera"). Sin embargo —pienso— ¿no podría ser una etimología popular por *ramos*? *Ramos* llaman a las 'algas' los marineros que hablan español a los dos lados del Estrecho; entonces los *arbules* podrían ser "árboles", dentro de la familia conceptual de 'ramos'. El traslado acentual *árboles* > *arbùles* no es difícil si se tienen en cuenta las exigencias del canto; y, sobre todo, la hipótesis que me aventuro a formular tiene la ventaja de ser coherente en todas sus variantes, mientras que los *albores* y los *remos de la mar* no lo son. De todos modos sería necesario encontrar pruebas definitivas.

vv. 42 y 56: *viejo... de antigüedad* se explica en el § 123, donde aduzco otros casos paralelos en el romancero.

v. 45: *buen reye* es un sintagma tópico del romancero, vid. mis referencias en el § 122.

v. 52: *serena* 'sirena', cfr. *Vocabulario,* s. v.

v. 58: *demandar* 'llamar'. Vid *Vocabulario,* s. v.

* * *

La formación del romance ha sido estudiada en el capítulo noveno.

TEXTO XLIV, versión B

(Tetuán, Melilla)

Dizze la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama la cabesa?"
—"No se yama cabesa,
sino campo despasioso".
¡Ay mi campo despasioso!
Pase la novia y gozze el novio.

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama el cabeyo?"
—"No se yama cabeyo
sino seda de labrar".
¡Ay mi seda de labrar!
Pase la novia y gozze el novio.

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama la frente?"
—"No se yama la frente
sino espada relusiente".
¡Ay mi espada relusiente!
¡Ay mi seda de labrar!
¡Ay mi campo despasioso!
Pase la novia y gozze el novio.

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yaman las sejas?"
—"No se llaman sejas,
sino sintas del telar".
¡Ay mi sinta del telar!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yaman los ojos?"
—"No se yaman los ojos,
sino ricos miradores".
¡Ay mis ricos miradores!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama la narí?"
—"No se yama la narí,
sino dátil datilar".
¡Ay mi dátil datilar!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama la cara?"
—"No se yama la cara,
sino rozas del rozal".
¡Ay mis rozas del rozal!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yaman los labios?"
—"No se yaman labios,
sino filos de coral".
¡Ay mis filos de coral!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yaman los dientes?"
—"No se yaman dientes,
sino ajjófar d'enfilar".
50 ¡Ay mi ajjófar de enfilar!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama la lengua?"
—"No se yama la lengua,
sino dulze tragapán".
55 ¡Ay mi dulze tragapán!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama la barba?"
—"No se yama la barba,
sino tasa de cristal".
60 ¡Ay mi tasa de cristal!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yaman los brassos?"
—"No se yaman brassos,
sino remos de la mar".
65 ¡Ay mis remos de la mar!

Dize la nuestra novia:
—"¿Cómo se yaman los pechos?"
—"No se yaman los pechos,
sino limón limonar".
70 ¡Ay mi limón limonar!
¡Ay mi campo despasioso!
¡Ay mi seda de labrar!
¡Ay mi espada relusiente!
¡Ay mi sinta del telar!
75 ¡Ay mis ricos miradores!
¡Ay mi dátil datilar!
¡Ay mis rozas del rozal!
¡Ay mis filos de coral!
¡Ay mi ajjófar de enfilar!
80 ¡Ay mi dulze tragapán!

¡Ay mi tasa de cristal!
¡Ay mis remos de la mar!
¡Ay mi lindo limonar!

La versión cantada que se pudo grabar en Tetuán (para la melodía, vid, p. 335) presenta las siguientes diferencias: vv. 1, 7, 31, 36: *Dise...*; v. 5: *...mis campos despasiosos!*; vv. 6, 20: *...gose al...*; v. 12: *...al novio*; v. 25: *...mis sintą...*; v. 28: *...yaman ojos*; v. 33: *...yama nari*; v. 38: *...yama cara*; v. 39: *...rosa en el rosal*"; v. 40: *...mi rosa en el rosal!* Antes había cantado los siguientes versos:

30 a Dise la nuestra novia:
—"¿Cómo se yama la boca?"
—"No se yama la boca
sino aniyo de dorar".
¡Ay mi aniyo de dorar!
¡Ay mis ricos miradores!

no incluidos luego en la versión definitiva (cfr. p. 350). En el orden de los versos en el canto hay que hacer notar: v. 11 bis = v. 5 del texto; vv. 25 bis = vv. 17, 11, 5-6 (se corresponden con los que en el texto llevan los números 17-20); vv. 30 bis = vv. 25, 17, 11, 5-6 (= vv. 25-25 bis); vv. 35 bis = vv. 30, 25, 17, 11, 5-6 (= vv. 30-30 bis); vv. 40 bis = vv. 35, 30, 25, 17, 11, 5-6 (= vv. 35-35 bis). Con respecto al verbo *gosar* (*gozzar*), hemos de decir que en esta variante se usa como transitivo (vv. 6, 12, etcétera).

Esta versión B fue recogida por Benolíel (XIV, pp. 369-371, núm. 13), Molho (pp. 40-43), Benarroch (pp. 90-93) y Larrea (fragmentariamente en *Canc. pop.*, pp. 45-46, y completa en *Canc. rit.*, pp. 95-102, núm. 58, y pp. 103-108, núm. 59). Nuestro texto no es, ni con mucho, el más largo de los conocidos.

* * *

v. 3: es probable que fuera de Marruecos existan metáforas de este tipo. Recuerdo una:

Ya no se llaman dedos
los de tus manos:

que se llaman claveles
de cinco en ramo
(Rodríguez Marín, II, p. 51, núm. 1350).

El editor consigna (p. 113, § 83) la semejanza con un texto portugués. Cfr. también, en la misma obra, los números 1348, 1349 y 1352. El texto *Ya no se llaman dedos* se vuelve a copiar en *Alma* (p. 79, núm. 75).

vv. 10-11: *seda de labrar* es un sintagma paralelo al de *cirma de lavrar* usado por las comunidades orientales. Pienso si no será la forma originaria, adaptada en Levante a las nuevas estructuras lingüísticas (*cirma* es voz turca que significa 'filigrana'. Cfr. mi artículo en RPh, XVII, 1963, p. 325 y nota 12 de esa misma página).

vv. 44-45: *filos de coral,* vid. nota al v. 22 de la versión A.

vv. 49-50: *ajjófar* 'aljófar'. Vid. lo que se dice en el § 144, 2 del estudio lingüístico. — *enfilar* 'enhebrar'.

vv. 71 y sigs.: En estas canciones cumulativas, lo normal es que en la recapitulación el orden de los versos sea inverso del orden de las estrofas (cfr. vv. 17-19 y, también, la versión cantada).

TEXTO XLV, versión A

(Tetuán)

¡Qué lindo pelo tienę tú, Raḥel!,
el pelo tuyo y el pelo mío
no se espartirá, Raḥel.

¡Qué hermosa frente tienes tú, Raḥel!,
5 la frente tuya y la frente mía
estarą̨ juntas las dos, Raḥel.

¡Qué hermosos ojos tienes tú, Raḥel!,
los ojo̧ tuyo y los ojos míos
estarán juntos, Raḥel.

10 ¡Qué hermosa boca tienę tú, Raḥel!,
la boca tuya y la boca mía
no se espartirán, Raḥel.

¡Qué hermoso̧ pecho̧ tienę tú, Raḥel!,
lo̧ pecho̧ tuyo̧ y lo̧ pechos míos
15 siempre estarą̨ juntos, Raḥel.

Nunca se ha publicado este texto.

* * *

vv. 1, 3, etc.: *Raḥel* 'Raquel', nombre de la segunda esposa de Jacob (*Gén.*, XXIX, XXX). La *ḥ* es una aspirada velar sorda.
v. 3: *espartirá* 'separarán'. Vid. *Vocabulario,* s. v.

Cfr. §§ 27 y 34.

TEXTO XLV, versión B

(Tetuán)

De Tetuán tengo otro texto más incompleto (9 versos en total) y, sin duda, ya adulterado. La descripción empieza por los ojos y rompe el paralelismo al decir así nuestros vv. 8 y 14: "los ojos tuyos y los labios míos", "los pechos tuyos y los brasos míos". Por lo demás, tiene intercaladas dos o tres obscenidades que me resisto a transcribir.

Poseo una grabación (para la melodía, vid. p. 366) en la que aparecen las siguientes diferencias con respecto a la que acabo de transcribir (represento por (*R*) la *r*- simple): v. 7: *...hermozos... (R)aḥel!*; v. 8: *...labios* [?] *míos*; v. 9: *no me espartiré de ti, (R)aḥel*; v. 10: *...hermozos labios... (R)aḥel!*; v. 12: (como el v. 9); v. 13: *...hermozos pechos... (R)aḥel!*; v. 15: (como los vv. 9 y 12). Parece como si la cantora hubiera rehecho una nueva versión con elementos de A y B. La más bella y coherente de las que poseo continúa siendo la versión A.

TEXTO XLVI

(Tetuán)

Trancando, trancando,
que me he de lusir,
con todo el cahal
yo habré de cumplir.

5 Y el que tiene buen cuerpo
que salga al baile,
y el que no lo tiene,
que mire y caye.

La grabación no acusa diferencia con este texto. Se canta a continuación del XXVI (cfr. p. 348) y con melodía análoga (vid. p. 366).

En *Canc. pop.* (p. 37), y *Canc. rit.* (p. 90, núm. 55) se incluye este mismo texto. Las diferencias que noto son: v. 1: *tranzando*; v. 4: *hemos de*; v. 5: *quien tiene*; v. 7: *no le*. En *Canc. pop.* una errata ha convertido *cahal* en *chal*.

* * *

v. 1: en Attias (p. 131, v. 17) se documenta *entrenzarme* 'trenzar los cabellos', que nada tiene que ver [17]. Creo que *trancando* es una deturpación de una voz que ha dejado de ser viva en la hakitía. El hecho mismo de que otras versiones recojan *tranzando* (etimología popular con *tranza* 'trenza') apoya mi

[17] Cierto que este autor traduce al hebreo el término genérico 'peinarme', pero no deja de ser una extensión de lo que el texto dice. Las trenzas son motivo harto literario, cfr. § 87.

hipótesis. La forma originaria debió de ser *danzando,* cuyo sentido es conveniente en el lugar en que la voz aparece y, además, se corresponde con plena lógica con el paralelismo mental de la segunda estrofa.

v. 3: *cahal* 'comunidad, asamblea' (Lokotsch), 'el público, la feligresía' (vid. *Endechas,* p. 173, s. v. *cajale*). Cfr. *Vocabulario,* s. v.

TEXTO XLVII

(Tetuán)

Hermana, hermana,
venís por la mañana
verís al novio, hermana,
verís al novio de la cara blanca.

5 No sé qué le diga, hermana,
ni sé qué le hable:
tan de mañana, hermana,
tan de mañana, como alboreaba.

La grabación presenta las siguientes diferencias: v. 2: *venid...*; v. 6: *no sé qué le diga ni sé...* Al cantar se repiten los vv. 5 y 7. (Para la melodía, vid. p. 367.)

En *Canc. rit.* (p. 120, núm. 68) aparece nuestro texto. Las diferencias son: v. 1: *venés* por *venís*; v. 4: *casa blanca* por *cara blanca*; v. 5: se repite.

* * *

vv. 1, 3, etc.: *hermana* 'amiga, enamorada'. En la tradición española debió cumplirse el cambio; al menos tal parece desprenderse de textos como éste:

—Teresica hermana,
si a ti pluguiese,
una noche sola
contigo durmiese.
(*Glosas*, p. 330)

En la cuarteta núm. 462 de *Alma* (p. 166), *hermanito* es tanto como 'amigo, amante, enamorado':

No me orbides tú, hermanito;
que primero fartará
Ponsio Pilato der credo
que yo deje tu amistá

(otra variante del texto se aduce en *Vocabulario,* s. v.). La hipótesis se confirma leyendo la copla anterior a ésta, que es otra versión del mismo tema.

v. 3: *verís* 'veréis', cfr. § 152, 3.

* * *

Tal como nos ha llegado el texto es aventurado intentar alguna reconstrucción; sin embargo, entre sus renglones parece encontrarse un conato de más rigurosa estructura. El *hermana* del v. 3 da la impresión de ser un elemento adventicio que se va repitiendo una y otra vez (vv. 3, 5, 7); *verís al novio* (v. 4) y *tan de mañana* (v. 7) no son otra cosa que la insistencia del canto sobre un tema precedente. En una primera fase de reconstrucción, la forma de este poema podría ser:

Hermana, hermana,
venís por la mañana,
verís al novio
de la cara blanca.

5 No sé qué le diga
ni sé qué le hable:
tan de mañana, hermana,
como alboreaba.

Si la *hermana* del poema es 'confidente', tendríamos otro nexo con que unir la tradición sefardí a la mozárabe y occidental (cfr. *Poesía juglaresca,* p. 348).

TEXTO XLVIII

(Melilla)

No me diga nadie
que buena estoy yo,
que en ca de mi padre
mejor estaba yo.

5 En ca de mi padre
sembré un limonar
crecido y florido
en el mes de adar.

No me diga nadie
10 que buena estoy yo,
que en ca de mi padre
mejor estaba yo.

En ca de mi padre
vestir y calzar,
15 en ca de mi novio
parir y criar.

En Benarroch (p. 84) y *Canc. pop.* (pp. 38-39) se incluye el texto con adición de dos versos al fin, que no se han reimpreso en *Canc. rit.* (p. 117, núm. 65). Allí, el v. 7 se lee *crecido y florecido.* Por lo demás, nuestras coincidencias son completas. La analogía de los versos de *Canc. rit.* con otros antiguos (s. XVI) ha sido señalada en *Supervivencias,* p. 64, núm. 30.

* * *

vv. 3, 5, 11, 13, 15: *ca de* 'casa de'. Para esta forma prepositiva, vid. Rosenblat, pp. 190 y 192.

v. 8: *mes de adar* 'el sexto mes del año hebreo' (Benolíel, XIV, p. 576 *b*).

Los versos 5-8 pertenecen al ciclo de la primavera (vid. §§ 89-90); al leerlos se piensa —por fuerza— en el *frolido* de las cantigas gallego-portuguesas o en el *florido* de la tradición castellana [18]. Vid. XLII, 5.

* * *

En esta canción se perpetúa, probablemente, otro rito de paso: la agregación de la desposada a su nuevo clan. En España duran todavía las canciones de despedida de las solteras. Casas Gaspar ha dado modelos de Salas de los Infantes (Burgos), Malpartida de Plasencia (Cáceres), Avila, Alta Extremadura (p. 276), Galicia y Asturias (p. 277).

[18] Asensio, p. 40.

TEXTO XLIX, versión A

(Larache)

Cuando yo en ca de mi padre,
peinaba rubios cabeyos,
y ahora en ca de mi novio
ya no me desmiro en eyos;
5 me desmiro en su faldiquera
y en los sus buenos dineros.

¡Y ay qué buena es la 'speransa,
quien aspera bien alcansa!
¡Y ay qué buena es la mañana!
10 ¡ay mejor es el que la manda!

* * *

v. 2: *rubios,* la *r-* inicial con una sola vibración.

v. 3: *ca de* 'casa de', vid. nota al poema anterior.

vv. 4-5: *desmiro* 'contemplo'; vid. aclaración a este mismo texto a continuación de la versión C.

v. 5: *faldiquera,* vid. *Vocabulario.*

Vid. texto XXXI y § 38.

TEXTO XLIX, versión B

(Larache)

Coincide totalmente con la anterior en su estructura; difiere en algún detalle fonético o morfológico: v. 1: *cabe* por *ca de*; v. 6: *güenos*; v. 8: *y el c'aspera.*

* * *

v. 1: *cabe* debe de ser un error ocasional; en el v. 3 se dijo *ca de.*

TEXTO XLIX, versión C

(Tetuán)

Con respecto a la versión A, que me sirve de base, no anoto otras diferencias que las siguientes: vv. 4-5: *resmiro* (con *r* de una sola vibración); v. 5: *haldiquera.*

En la versión cantada, *rubios* (v. 2) y *remmiro* (vv. 4 y 5) ambas con *r-* múltiple. Tras el v. 6, y con la misma melodía (vid. p. 367), se canta el poema XXXII (cuyos vv. 3-4 corresponden a los 7-8 de éste; cfr. p. 350).

* * *

vv. 4-5: *resmiro,* vid. aclaración inmediata.

* * *

Las versiones A y B (vv. 4-5) tienen *desmiro,* en tanto C (como *Canc. rit.*) documenta *resmiro* en el mismo lugar. La forma correcta ha de ser la primera; significaría 'mirarse, contemplarse'. El prefijo *des-* se usa otras veces sin modificar sensiblemente el verbo al que se aplica, como en *de(s)partir* 'marchar, partir' (vid. § 155, 1, y *Endechas,* pp. 175-176). En cuanto a la equivalencia acústica *đ* (aunque la *d-* es inicial de palabra, va entre vocales) = *r,* no tiene nada de extraña [19], sobre todo si no

[19] Cfr. Menéndez Pidal, *Gram. hist.* § 72, 5 b.

se olvida que la *r-* del judeo-español marroquí tiene sólo una vibración. Para que *desmiro* fuera sustituido por *resmiro* pudo contar la existencia de *regmido,* de estructura fonética muy parecida, siquiera su contenido semántico sea muy otro [20].

En *Canc. rit.* (pp. 114-115, núm. 63, y 116, núm. 64) hay transcritos dos textos que coinciden con nuestra versión C. Los estribillos difieren ligeramente y, al final, ambas versiones tienen sendas prolongaciones que faltan en mis variantes literarias. El estribillo de mi canción es semejante al que publico en el núm. XXXII, y pienso si los dos cantares —aquél y éste— no estarían unidos en su origen, como ocurre en *Canc. rit.* (p. 115), donde el editor señala que las letras se entremezclan.

[20] Cfr. Benolíel, XXXII, p. 265 *a,* y Molho, pp. 81-83 En el *Canc. rit.* (pp. 50, 77, 79) hay varias referencias a la costumbre.

TEXTO L

(Larache)

¡Ay, viva Erdueña!,
lo fecha en su arenal
y asi lo fecha.

¡Viva Erdueña!,
5 lo mole en su arenal,
y así lo tira su pie en la arena
y así me enseñaron a bailar.

¡Ay viva Erdueña!,
lo serne en su arenal
10 y así lo serne.
¡Viva Erdueña!

En *Canc. rit.* (pp. 91-92, núm. 56) hay un texto más largo y modernizado; en *Canc. pop.* (p. 45) sólo había una muestra.

* * *

Se canta en el baile de la boda, mientras otros asistentes fingen cerner y ahechar con el *tabaque* ('especie de azafate de fondo llano, rodeado de un borde oblicuo de seis dedos de altura, con dos asas, fabricado de hoja de palmito. Tiene cerca de tres palmos de diámetro y sirve para recoger la harina que cae del cedazo a medida que es cernida', Benolíel, XXXII, p. 273 *a*, s. v.). Todo queda reducido a hacer por orden una pantomima, usando almohadas, en vez de *tabaques*.

* * *

v. 1: *Erdueña,* nombre propio de mujer (Benolíel, XIII, p. 509, cita *Hardueña*).

v. 2: *fecha* 'ahecha' (*afechar* es citado por Benolíel, XIV, p. 568 *a*). Por lo que respecta a *arenal,* el sentido del texto acaso exigiera el valor de 'harnero', pero la versión de Alcázar ("Archivum", XIII, 1963, p. 204, núm. CXIII) trae "lo sembra en su arenal" = 'campo de arena', que acaso convenga mejor.

v. 5: *mole* 'muele'. Otros casos de *ŏ* sin diptongar, en Benolíel (XIII, p. 355) y en la canción *Tres palomitas volan* de *Canc. rit.* (p. 110).

v. 9: *serne* 'cierne'. Falta el diptongo *ie* en unos cuantos verbos citados por Benolíel (XIII, p. 354).

Vid. § 28.

TEXTO LI

(Tetuán)

Dadle a senar
al desposado,
dale a senar
sena de nabos,
5 que la yaman
sena de guapos.

En la grabación magnetofónica, *despozado* (v. 2). El orden de los versos era: 1, 2, 3, 4; 3, 4, 5, 6. Se canta a continuación de las XVII B y XVIII B y con la misma melodía (cfr. p. 355); y le sigue la LII (cfr. p. 350).

En *Canc. rit.* (pp. 23-24, núm. 1) se recoge esta canción repitiendo con cada uno el primero de nuestros versos. El estribillo que allí tiene está —con tenues diferencias— en nuestro texto XVIII B.

TEXTO LII

(Tetuán)

Y el desposado
por el buen día
mucho sení
por ese día.

5 Y el desposado
por la buena noche,
mucho sení
por esa dote.

En la cinta magnetofónica que poseo, se cantaron en Tetuán con la misma melodía (cfr. p. 355) los poemas XVII B, XVIII B y LI, que antecedieron al nuestro (cfr. p. 350). Este presentó las siguientes discrepancias con el que acabo de transcribir: vv. 1 y 5: *...despozado*; vv. 3 y 7: *...pení*; v. 4: *...este,...*; v. 8: *...esta...*

En *Canc. pop.* (p. 39), y de nuevo copiada en *Canc. rit.* (pp. 24-25, núm. 2), figura esta misma canción, si bien adicionada con unos versos relacionados con la precedente. El estribillo que se transcribe en *Canc. rit.* es nuestra canción XVIII. Una variante del texto —referida a la novia, no al novio— aparece en *Canc. rit.* (p. 25, núm. 3).

* * *

vv. 3 y 7: *sení* 'cené', forma propia de la hakitía (Benolíel, XIII, p. 351).

TEXTO LIII

(Tetuán)

La madre d'esta novia
dize que la perdonís,
cuando la novia sercuza
mejor lo comerís.

5 Buena comida,
buena compaña,
comida buena,
compaña buena.

La madre de esta novia
10 dize que la perdonís,
poniendo tefellimes
mejor lo comerís.

Buena comida,
buena compaña,
15 comida buena,
compaña buena.

La variante cantada dio las siguientes diferencias con respecto al texto que tomo como base: v. 3: *...sercusa*; v. 5: *Buenas comidas*; v. 6: *buenas compañas*; v. 7: *comidas buenas*; v. 8: *compañas buenas*; los vv. 13-16 son iguales a los 5-8. Al cantar se repitieron los vv. 1-2 y 9-10. (Para la melodía, vid. p. 368.)

En *Canc. rit.* (p. 119, núm. 67) hay una estrofa más al principio y otra al final de la canción.

* * *

vv. 2 y 10: *perdonís* 'perdonéis'. Vid. § 152, 3.

v. 3: *sercuza* es forma verbal de *sercuzir* o *sercusir* 'circuncidar', que aparece en la canción IV, v. 8. El sentido de estos versos para mí es el siguiente: "La madre de la novia pide perdón por haber parido una hija y no un varón, pero tiene la esperanza de que habrá una gran fiesta cuando nazca un nieto [es decir, hombre para ser circuncidado]". El valor aducido se confirma con la correlación de poner los *tefeɫlimes* a que el poema alude (v. 11), en perfecta correspondencia con el texto IV, v. 9.

vv. 4 y 12: *comerís* 'comeréis'. La explicación de la forma es idéntica a la de *perdonís* (vv. 2 y 9).

v. 6: *compaña* 'compañía'.

v. 11: *tefeɫlimes* 'filacterias'. Se pronuncia con doble *l* (*tefellimes*). Como palabra hebrea de plural en *-im* debería usarse únicamente con valor de plural (vid. Benolíel, XIII, p. 515, § 8); sin embargo, dice Benolíel (loc. cit., § 9), *tefellimes* son "no los filacterios en sí, sino la fiesta y ceremonia de la iniciación religiosa e investidura de los mismos *tefillin*". El sentido de nuestro texto — o el de la versión del señor Larrea— no resulta claro. Indudablemente, la madre de la novia no asiste a la cena por la tradicional indiferencia que los padres judíos tienen hacia sus hijas. Todas las predilecciones son para el hijo varón. Por eso, la madre del poemita piensa (versos del *Canc. rit.*) que "cuando case a su hijo" o que "cuando apalabre a Judá — mejor la comerís" [naturalmente, la cena]. Entonces me parece correcto interpretar así mis versos 9-12: "la madre de la novia se excusa de venir a la cena [por ser, precisamente, madre de la novia], pero [promete, asegura que] el banquete será más espléndido en la imposición de los *tefeɫlim*". La comparación de la cena de la boda con la comida de los *tefeɫlim* no deja de acentuar esa preferencia hacia el hijo varón: a pesar de que la fiesta de los tefeɫlim es muy modesta (Molho, p. 130), será superior —como de hijo varón— a la que celebra las nupcias de la hija. (Vid. mi poema IV, 9.) Algazi ha recogido alguna canción (p. 38, núm. 46) para festejar el nacimiento de un hijo varón según este espíritu que anoto. Cfr. *Vocabulario,* s. v.

TEXTO LIV

(Larache)

Ya traemos a la vaca
con los cuernos d'aljabaca
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!

5 Ya traemos al carnero
y con los cuernos d'asero
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!

Ya traemos a la vaca
10 con los cuernos de oro y plata
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!

Canción no recogida por ningún investigador.

Me remito al § 29, donde hago indicaciones a propósito de este texto. Facilité el poema a Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, que lo incluyeron en su bellísima *Antología,* p. 226, número 501. De ellos lo tomó Rafael de Balbín para estudiarlo en el *Sistema de rítmica castellana.* Madrid, 1962, p. 313.

* * *

v. 2: *aljabaca* 'albahaca'. El *Glosario* de Benolíel no documenta la voz. Cfr. *Vocabulario,* s. v. y § 161, 1.

TRES ROMANCES CANTADOS EN LAS BODAS

Texto LV

(Tetuán)

Y está Raḥel lastimoza
lástima que Dio la dio
siendo mujer de quien era,
mujer de gobernador.
5 *'Agüed, 'agüed.*

Siendo mujer de quien era,
mujer de un gobernador,
y un día yendo al paseo
con sus damas de valor.
10 *'Agüed, 'agüed.*

Y un día yendo al paseo
con sus damas de valor,
se encontró con un manẑebo
que la trataba en amor.
15 *'Agüed, 'agüed.*

Se encontró con un manẑebo
que la trataba en amor,
la mandó muchos bietes
y alhajas de gran valor.
20 *'Agüed, 'agüed.*

La mandó muchos bietes
y alhajas de gran valor,
la mandara y un anío

que media siudad valió.
25 *'Agüed, 'agüed.*

La mandara y un anío
que media siudad valió,
y el oro no vale nada,
las piedras mucho valor.
30 *'Agüed, 'agüed.*

Y el oro no vale nada,
las piedras mucho valor,
mas todo se lo volviera
que casada me era yo.

35 Y el gobernador seloso,
de todo fue sabidor.

En la grabación de que dispongo, la *R-* del primer verso tenía una sola vibración. Otras particularidades son: *del* (vv. 4, 7), *yindo* (v. 8), *indo* (v. 11), *mansebo* (vv. 13, 16), *biyetes* (vv. 18, 21), *aniyo* (vv. 23, 26), *la piedra mucho valió* (vv. 29, 31). Como v. 34 bis se repitieron los 33-34. (Para la melodía, vid. p. 369.)

Como canto de boda, se publica por vez primera.

* * *

v. 1: otra vez dijo *la estimosa.*

vv. 5, 10, 15, etc.: *'agüed,* vid. *Vocabulario.*

v. 13: *manẑebo* 'galán'. Para el tratamiento fonético, vid. § 141, 3.

v. 18: *bietes* 'billetes (dinero)'. Cfr. § 142, 2.

v. 23: *anío* 'anillo'. Con el mismo tratamiento fonético que la voz anterior.

* * *

El texto, con alguna variante, se recoge en el *Catálogo* de Menéndez Pidal (núms. 79 y 81) en versiones de Tánger (-o, *-éa*) y Salónica y Oriente (*áa*). Recogí otros dos textos del poema en Tetuán y Larache.

Texto LVI

(Tetuán)

Una hija tiene el rey,
y una hija regalada;
su padre por más valor
y un castío la fraguara:
5 ventanita alredeor
por donde el aire la entrara,
por una le entrara el sol
y el aire de la mañana;
por la más chiquita de eyas,
10 entra un gavilán y sale:
con las sus alas abiertas,
si no le hase ningún male.
Bordando está un camisón
para el hijo de la reina,
15 bordándole está con oro,
labrándole está con seda
y entre puntada y puntada
un alžofar y una perla.
—"¿Por qué no cantas, mi bien,
20 por qué no cantas, la beya?"
—"Ni canto ni cantaré,
que mi amor está en la guerra,
y una carta escribiré
de mi puño y de mi letra:
25 que me traigan a mi amor,
sano y vivo y sin cadenas,
y si no me lo trajeren,

yo armaré una grande guerra,
de navíos por el mar,
30 de gente armada por tierra;
si no hubieran velas pronto,
mis lindas trensas pusiera,
si no hubieren remos pronto,
mis lindos brasos pusiera,
35 si no hubiera capitán
yo me pondré a la bandera
para decir a la gente:
"Viva, viva esta donẑeya,
que por salvar a su amor
40 se echó eya a la tormenta".

En la grabación anoté las variantes que siguen: *una hija arregalada* (v. 2), *castiyo* (v. 4), *ventanitas alrededor* (v. 5), *y entra* (v. 10), *con sus alas* (v. 11), *no me le* (v. 27), *hubieren* (v. 31), *hubiere* (v. 35), *para que diga la* (v. 37). A continuación del v. 20 repitió los vv. 19-20. (Para la melodía, vid. p. 369.)

Nunca publicado como canto de boda.

Consta en el *Catálogo* de Menéndez Pidal (núm. 57), que aun siendo diferente, nos permite conocer la introducción del diálogo. Tras nuestro v. 18 debían ir estos dos: "Por allí pasó un galán / que se enamorara de ella". Tengo otro par de versiones (una de Tetuán y otra de Larache) recogidas sin carácter de epitalamio. Cfr. Bénichou, RFH, VI, p. 107 (núm. X) y Attias, p. 139 (número 46).

* * *

v. 4: *castío* 'castillo', cfr. § 141, 2; *fraguara* 'construyera', vid. *Vocabulario,* s. v. *fragüí* y nota al poema XLII, 2.

v. 5: *alredeor* 'alrededor'; es forma común en andaluz.

vv. 9-12: son versos interpolados del romance de *La vuelta del hijo maldecido* (*Catálogo,* 124). Lo más notable es que tales versos no coinciden con la generalidad de las versiones orientales (Attias, p. 102, núm. 24; Uziel, p. 337, núm. 7), sino con la de Danon (XXXII, p. 120, núm. VIII). Con ella va una variante de Alcazarquivir recogida por J. Martínez Ruiz ("Archivum", XIII, 1963, p. 190, núm. XCV).

TEXTO LVII

(Melilla)

—"¿Por qué no viene, padre,
por qué no viene un día,
que yo casarme quiero
con el conde de Almería?

5 ¿Por qué no me casas, padre,
por qué no me casarías?"
—"Tú no quisites casarte
cuando él te lo pedía".

—"¡Si es el que quiero, padre,
10 si es el que yo quería!
Tráigalo por aquí, padre,
tráigalo por aquí un día:
almorzará con nosotros
y de mí tú le hablarías;
15 y al alzar de los manteles,
háblale de parte mía".

—"Si ése que tú quieres
hijos y mujer tenía".

Ya lloraba reina Elena,
20 ya lloraba, hace llanto.

—"No llores, tú, hija mía,
que otro conde te quería,
antes de otro nuevo dia
casada ya tú serías".

Texto en Benarroch, sin variantes (p. 87), lo mismo que en los *Romances de Tetuán* de A. de Larrea (I, pp. 216-217). Este investigador señala que es canto de boda. Vid. *Triste estaba la infanta,* en Attias (pp. 99-100) y bibliografía que allí se aduce.

Los vv. 7-8 recuerdan otros del *Triste estaba la infanta* (*Catálogo,* núm. 64).

APÉNDICE

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE UN CONTRATO DE MATRIMONIO SEGÚN EL RITO ISRAELITA [1].

Mi querido amigo don Abraham Amselem, farmaceútico de Larache a quien debo impagables ayudas, obtuvo para mí la traducción que transcribo fielmente. Aparte el valor etnográfico que la pieza tiene por sí misma, como abunda en referencias a las costumbres que he descrito en el capítulo cuarto, podrá ser útil para aclarar algunos conceptos allí vertidos. Se trata de un auténtico documento del día 19 de marzo de 1930 [2].

En Miércoles a 19 del mes de Adar del año cinco mil seiscientos noventa, de la creación del Mundo, cómputo por el cual nos regimos en esta ciudad de Larache —ayúdela Dios— he aquí el buen nombre, inteligente y estimado Don ..... (su fin sea bueno), hijo del considerado y buen nombre, inteligente y estimado Don ..... (descanse en Edén), hijo del considerado y buen nombre Don ..... (descanse en Edén), de apellido ....., ha dicho a la deliciosa cierva de amores y gama graciosa D.ª ...., novia doncella, hija del considerado y buen nombre, inteligente y estimado Don ..... (de buen fin), hijo del considerado y buen nombre y apreciado Don .... (de buen fin), hijo del considerado y buen nombre, inteligente y estimado Don .....

---

[1] Este título encabezaba la copia que se me entregó. Lo respeto porque puede tener interés el empleo de *castellano* por 'español' e *israelita* en vez de cualquier otra denominación.

[2] Ortega, pp. 158-159, incluyó un contrato tetuaní, semejante al nuestro, pero mucho más abreviado. En la *Enciclopedia Judaica Castellana* (t. II, s. v. *calendario*) se señala la casual coincidencia del mes de Adar con nuestro marzo en ese año de 1930.

....., de apellido .....: Sé mi mujer según la ley de Moisés e Israel, y yo —con la ayuda de Dios— trabajaré, te honraré, te alimentaré, te vestiré y cubriré todas tus necesidades, como todos los maridos trabajan, honran, alimentan y visten, etc. a sus mujeres con fidelidad; y te daré tu dote de virginidad, doscientos *zuzes* [3] de plata que equivalen a 25 *zuzes* de plata fina, que de mí te corresponden, y tu manutención, y tu vestuario y demás necesidades, y haré vida marital contigo como costumbre de todo el mundo. Esta novia aceptó y fue su mujer. El novio a su vez la aumentó voluntariamente de su pecunio sobre el principal de este contrato matrimonial, hasta completar la suma de seis mil duros de moneda de España. Así mismo, y por propia voluntad del novio, le cedió cuatro codos de terreno para que sean agregados a este contrato como la suma de seis mil duros de moneda de España. En cuanto al ajuar que la novia aportó consigo de casa de sus padres, entre vestuario, adornos, equipo de cama, según aceptó el referido novio, fue valorado en la suma de seis mil duros de la moneda ya mencionada, resultando el importe total de este contrato por los conceptos de principal, aumento, regalo y ajuar la suma de dieciocho mil duros de la moneda indicada.

El novio se comprometió a no casarse con otra mujer —estando casado con ella— salvo su consentimiento, y de no llevarla a otra ciudad sin su consentimiento, y si (Dios no quiera) se casare con otra mujer estando casado con ella, o la llevare de una ciudad a la otra en contra de su voluntad, se compromete a abonarle cuanto se obligó y a otorgarle en el acto su carta de divorcio legal.

Estas condiciones son tan firmes como las estipuladas por los hijos de Gad y Reuben. Así mismo contrajo obligación y la formalidad de este acta matrimonial, íntegro, principal, aumento, regalo y ajuar susodichos, sobre él y sus descendientes y herederos después, con sujeción de todos sus bienes muebles e inmuebles, adquiridos y por adquirir, todo conforme a lo reglamentado por nuestros Rabinos (de pía memoria) no como cosa indecisa ni mera fórmula de documentos.

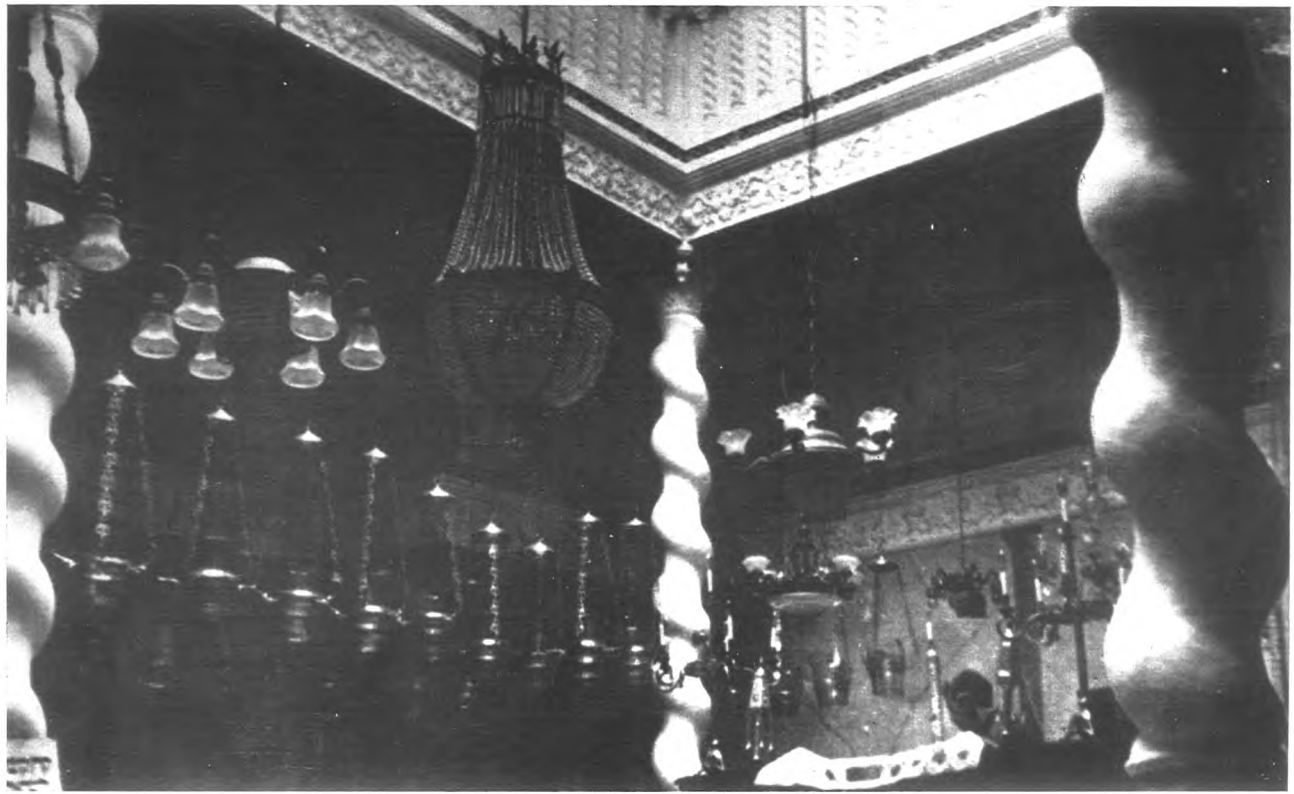
---

[3] La voz hebrea *zuz* se mantuvo tradicionalmente en estas *ketubbot* 'contratos matrimoniales' con el valor de 'moneda' (algo así como las trece monedas de las arras cristianas). El plural debía ser *zuzim*, o el arameizante *zuze*, aunque *zuzes* pueda darse por romanceamiento morfológico (cfr. *tefel·limes*); por otra parte, la *s* y la *-m* final en la escritura rabínica son parecidas y cabría también la posibilidad de que el transcriptor las hubiera confundido. De cualquier modo, sea el *zuzim* hebreo o el *zuzes* romanceado, la voz carece de dificultades.

El novio contrajo —ante nosotros Notarios— compromiso solemne, mediante prenda apta para la celebración de este matrimonio, comprometiéndose a cumplir estrictamente todo lo que se estipula anteriormente, jurando solemnemente con apretón de manos y por el Nombre Bendito del Todopoderoso, de cumplir fielmente todo cuanto queda escrito y declarado a su respecto desde el principio hasta el fin.

Todo es conforme a la tradición, condición y reglamento que reglamentaron y acostumbraron las Santas Comunidades venidas de Castilla, de cuyas almas tenga compasión el Creador (se apiade y compadezca de los supervivintes, Él, que guarda la verdad para siempre); y bajo estas condiciones el novio tomó posesión del ajuar, con condición completa y definida. (Firmas de los Notarios.)

TRANSCRIPCIONES MUSICALES



14. Sinagoga de Tetuán: interior.

Por iniciativa del propio Dr. Alvar se incluyen a continuación las transcripciones musicales de algunas de las canciones que en páginas anteriores han venido estudiándose en su aspecto literario. El autor de este estudio ofreció al Instituto de Estudios Sefardíes una muy valiosa cinta magnetofónica que contiene la grabación, en versión cantada, de las canciones que se transcriben en este apartado; y ha querido el Dr. Alvar extender su ofrecimiento brindándonos estas páginas de letra impresa en donde pudiéramos exponer aquellas observaciones que consideráseмos oportunas para completar lo que las anotaciones musicales no lleguen a expresar por sí solas.

Según hemos dicho en otra parte [1], consideramos que el primero y más importante jalón en la marcha de nuestros estudios en este terreno de la musicología sefardí es la recogida de la mayor cantidad posible de versiones. Esta etapa tendrá una duración indefinida, y podría decirse que nunca habría de darse por terminada si las disponibilidades de medios y testigos no fueran, desgraciadamente, limitadas. Como sabemos que coincidimos con el punto de vista de muchos investigadores, nos complace brindar aquí, siquiera sea en su escueta transcripción musical, nuevos y quizá poco conocidos especímenes. Y decimos "nuevos" porque consideramos que cada versión, por defectuosa que sea, ha de constituir objeto de archivo y estudio comparado, y por ello "novedad" según este punto de vista. Por eso, si llegan estas transcripciones a manos de recopiladores que ya posean en sus archivos alguna versión de estas mismas canciones, en la

[1] *El repertorio musical de un sefardí*, "Sefarad", XXV (1965), pp. 453 y sigs.

interpretación de otra persona, y —lo que es menos probable— quizá grabada en otra localidad, no nos parece lícito científicamente hablando que opine conocer ya esa canción. Sí conocerá *una* e incluso varias versiones de la canción; pero debe considerarse nueva la que le ofrecemos, como nosotros consideramos "nuevas" todas las demás versiones existentes y que en una forma u otra no nos hayan sido facilitadas. ¿Más genuinas unas que otras? No queremos teorizar excesivamente, pero ponemos en duda que en el estado actual de las investigaciones pueda hablarse con fundamento de mayor o menor genuinidad, concepto siempre relativo y poco aplicable en este caso.

Para la completa documentación de estas canciones pocos son los datos que podemos ofrecer, ya que la cinta no fue grabada por nosotros ni con fines de investigación musicológica. Sólo podemos decir que la testigo es la Sra. Elisia Benasaya de Bendayán, y que fueron grabadas en Tetuán en 1956. La Sra. Bendayán no es una cantante profesional, sino una dama de la colonia sefardí de Tetuán que conserva en su memoria bastantes canciones, en este caso cantadas con ocasión de festejos de boda.

El sistema que hemos empleado en la transcripción es el de notación clásica, procurando reflejar en todo momento *lo que se oye* sin hacer concesiones al adorno o la simplificación, tentaciones ambas que acechan a quienes transcriben música encuadrada en unos moldes estéticos diferentes de los para él habituales.

Sobre el aspecto externo de las canciones transcritas, hemos de decir que se trata de cantos a una voz sola, sin acompañamiento alguno de instrumentos. (Repetimos que describimos lo que se oye en la cinta; es decir, que no aseguramos que en otras ocasiones no se acompañen estos cantos, como a veces parecen pedir, con algún instrumento, quizá de percusión.)

Del interés que para la comprensión del aspecto verdadero de estos cantos tiene el ofrecer las transcripciones musicales de los textos hablan elocuentemente varios hechos, que nos limitamos a señalar:

No existe, en la mayoría de los casos, una real conexión entre la estructura que ofrecen los textos en el estudio literario y el fraseo melódico. Es decir, no siempre —o más bien, casi nunca— corresponde un verso a una frase melódica. Ni en los casos en

que una misma melodía sirve de sustento a distintas letras, la diferente división de versos del estudio literario tiene apoyo en la música. Y ya en este terreno de las melodías comunes a varias canciones, diremos que no sabemos hasta qué punto la cantante aplica letras que le son parcialmente conocidas a melodías que conoce bien; hasta qué punto ha de pensarse en una melodía preexistente a las letras —que habrían surgido más tarde para ser cantadas con ella—; ni hasta qué punto es dado pensar en algún error o errores de aplicación del binomio letra — melodía, que haya tomado carta de tradición y que la cantante se haya limitado a heredar. Tampoco los "bis" se recogen siempre en las versiones literarias, y son, en cambio, urgentemente solicitados por la melodía correspondiente. Sólo en algunos estribillos, pero considerados globalmente, se corresponde la letra total de los mismos con otras tantas frases melódicas diferenciadas.

Todo lo cual nos afirma en la creencia de que los investigadores textuales deben prestar la atención correspondiente —como hace el Dr. Alvar— a la paralela rama de la musicología. Los hechos anteriormente expuestos, la existencia de todas esas hipótesis que el menos osado no puede dejar de entrever, vendrían quizá a explicar muchos fenómenos textuales. Porque no cabe duda de que, al menos en las canciones aquí recogidas, pocas letras han sido hechas para una determinada melodía, o viceversa; con lo que la voz ha de saltar sílabas, alargar otras, repetir trozos de verso, e incluso añadir de su cosecha diminutivos para adaptarse a lo que la estructura melódica requiere para no quedar tambaleante.

Brevemente queremos hacer un esbozo de las características externas que percibimos al oir las canciones, siquiera sea porque la audición directa queda fuera del alcance de los lectores.

La canción IV nos recuerda un pregón cantado, tal es el ataque de la voz y la gallardía de los finales, y el "tempo" firme y suave de toda la canción. Naturalmente, en esa gallardía aparente podría haber influido la circunstancia de que fue esta canción la cantada en primer lugar por la testigo; pero nos resistimos a creerlo: ignoramos las condiciones en que se efectuó la grabación; pero sí contamos con el resto de la cinta para concluir que no se deben este frescor y fuerza de la voz a que la cantante estuviera descansada, ya que otras canciones que al parecer re-

quieren el mismo tono gallardo lo encuentran fácilmente, pese a haber sido interpretadas tras muchos minutos de canto. Tal es el caso de las canciones XIII A, XXVI y XLVI.

Por cierto que estas dos últimas canciones se ejecutan con la misma melodía y sin solución de continuidad (ofrecemos en este caso la transcripción de ambas por la dificultad que al omitir una de ellas se podría tener al adecuar la letra de la otra a esa melodía). Es éste uno de los casos en que el musicólogo, no basado en criterios ajenos a los estrictamente musicales, las consideraría una sola canción con varias letras, como tantas otras veces ocurre [2].

Volviendo a la canción IV, su firme trazado melódico nos lleva a hablar de otro fenómeno —que llamaremos "titubeo inicial"— que precisamente no se da en ella. Podríamos verlo desde varios puntos de vista, fundados en sus correspondientes ejemplos: el titubeo normal de un no profesional hasta "entrar" en melodía (caso de la canción III), que omitimos reseñar en los casos palpables; la deformación inicial de una melodía al serle aplicada una letra tal vez inadecuada, cuyas sílabas pudieran variarse, pero que —menos frecuentemente— la fuerza expresiva del incipit obliga a la modificación de la melodía (este caso sí lo consignamos, como en la canción XVII B). Puestos a sistematizar, indicaríamos otro tipo de variación inicial, motivado ahora por la necesidad del cantante de hacerse oir por un público poco disciplinado y atento —como cabe esperar en un festejo de bodas—, y que se viene a traducir en la repetición, adaptada a la frase melódica completa, de una o varias palabras clave de la canción, a modo de pregón o preparación del tema y como para salvar las primeras e inevitables toses, finales de conversación o risas. Volvemos a poner como ejemplo la canción IV, aun a riesgo de que parezca nuestra canción favorita (confesamos, de todos modos, que pueden satisfacer el gusto estético de oídos vírgenes a la música sefardí, como muchas otras canciones

---

[2] Vid. *infra* el caso de las canciones XI A, XXXVIII, XII y XIV B; una interpenetración análoga hay entre los textos XLIX C y XXXII. Otros grupos de textos cantados seguidos y con una misma melodía son los siguientes: V A y VI A; X A, IX, XXXIV B, VIII B y XLI (los dos últimos cantados separadamente de los otros tres); XVII B, XVIII B, LI y LII; XXII A y XXIII. (Transcribimos en cada caso sólo el texto indicado en primer lugar.)

de las contenidas en este libro). En otras ocasiones melodía y letra se unen para defenderse de una supuesta desatención inicial, cuando el paralelismo del significado de las dos primeras letras es evidente (como en la canción VII A).

Las canciones III B o XVI B constituyen tipo, con un pseudo estribillo basado en la repetición extemporánea de una frase que en principio parece corresponder al todo de la letra, pero que, en realidad, es sugerida por una frase musical final de cadencia correspondiente.

Dentro de otro tipo que nos sugiere continuación ignorada —pues no está justificada una tan firme melodía sustentada por tan corta letra—, anotamos como ejemplo las canciones V A y XXV. Opinamos que en este último caso el parcial conocimiento de la bellísima canción que se inicia con los siete primeros compases está suficientemente ilustrado con el enorme titubeo, cambio de entonación irrepresentable y hasta de tiempo que tiene lugar en los otros ocho compases finales, por cierto sustentados por una letra cuyos significados, expresión y carácter no entroncan en modo alguno con los versos anteriores [3].

Muy bella —acaso anárquica en su formación— es la canción XXVII C, quizá también incompleta, como nos lo indica la melodía nada titubeante, con gracioso movimiento final en distintos "tempo" y expresión, a modo de colofón.

Dentro del carácter de pregón cantado, algo más melopeico pero con el mismo sistema expresivo de repetición encadenada, más acentuado incluso, está la canción XXVIII.

Caso claro de melodía común, quizá inadecuada a una o varias de ellas, es la de las canciones XI A, XXXVIII, XII y XIV B. En la primera de las citadas se da una forma inicial que no se repite en las otras con melodía común (por eso está transcrita aparte). En la grabación la cantante se aparta por dos veces de la división en textos del estudio literario, e inserta el estribillo *Y la onsa de la grasia...* (de la XI A) en canciones a las que según parece no corresponde. Nos hace pensar esto si no será la letra del citado estribillo la primitivamente adecuada a la melodía,

[3] Hacemos mención especial de ello porque dudamos que la transcripción musical sea suficiente para dar idea exacta del gran cambio y manifiesto injerto que ha tenido lugar a partir de ese séptimo compás.

y que la cantante la añadiera a las otras canciones por una cierta inercia. Tanto es así, que en la XXXVIII, en que aquél no aparece, la melodía sufre alguna deformación para encajar con las palabras finales de cada estrofa.

Un bella muestra de romances cantados en estas ocasiones son las canciones LV y LVI, sobre todo la última, cuya línea melódica entronca de forma sorprendentemente directa con la de los romances tradicionales del centro de la Península, atreviéndonos incluso a señalar Segovia, Cuenca y Guadalajara.

Este parentesco musical apasiona a cuantos recogen canciones sefardíes; como apasiona el más patente parentesco textual a los investigadores de sus manifestaciones literarias.

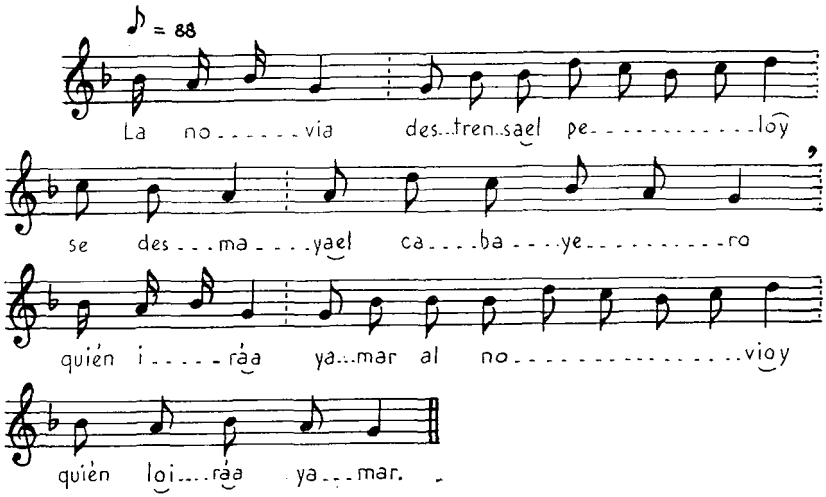
Por el interés documental que puede tener, terminamos estas breves notas indicando el orden de interpretación de las melodías en la cinta magnetofónica y la duración de las mismas [4]:

IV [58"]; XI A [43"]; XL [2' 16"]; XXVI + XLVI [29"]; *XXIII* (*vv. 1-2*) + XXII A + *XXIII* [2' 33"]; X A + *IX* + *XXXIV B* [1' 24"]; III B [43"]; VII A [1' 31"]; XIII A [50"]; *VIII B* [18"], *XLI* [28"]; XXVIII [44"]; XXX [44"]; XVII B + *XVIII B* [1' 40"], *LI* + *LII* [32"]; XVI B [48"]; XLIX C (vv. 1-6) + *XXXII* [2' 35"]; XXV [22"]; XXXVIII + *XII* + *XI A* (*vv. 5-10*) [1' 25"], *XIV B* (*vv. 5-8*) + *XI A* (*vv. 5-6*) [25"]; *XLIV B* (*vv. 30*a *y sigs.*) [14"], XLIV B [2' 26"]; XXVII C [23"]; *XXIV A* (*vv. 5-7*) + XXIV B [38"]; XXXIII D [1' 38"]; V A + *VI A* [1' 42"]; XLII [33"]; XXIX A [3' 8"]; XLV B (vv. 7-15) [1']; XLVII [30"]; LIII [1' 11"]; LV [2' 42"]; LVI [2' 16"].

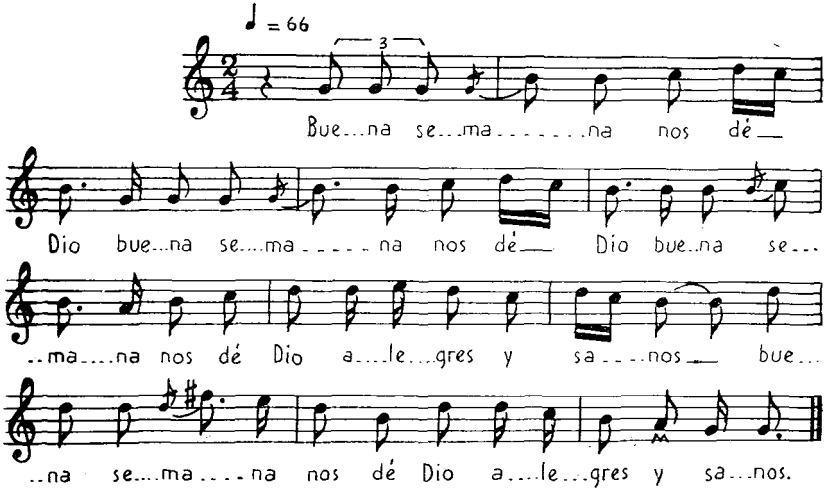
MARÍA TERESA RUBIATO

[4] Los textos en cursiva no han sido transcritos. Para la melodía con que se cantan, vid. nota 2 *supra*.

III B. La novia destrensa el pelo *



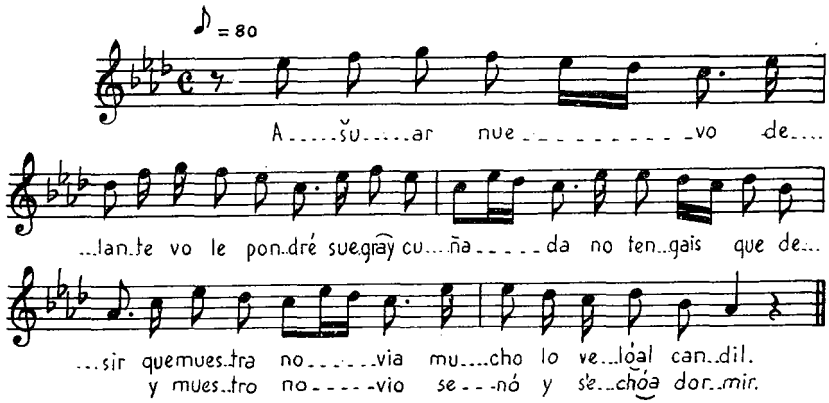
IV. Buena semana nos dé Dio **



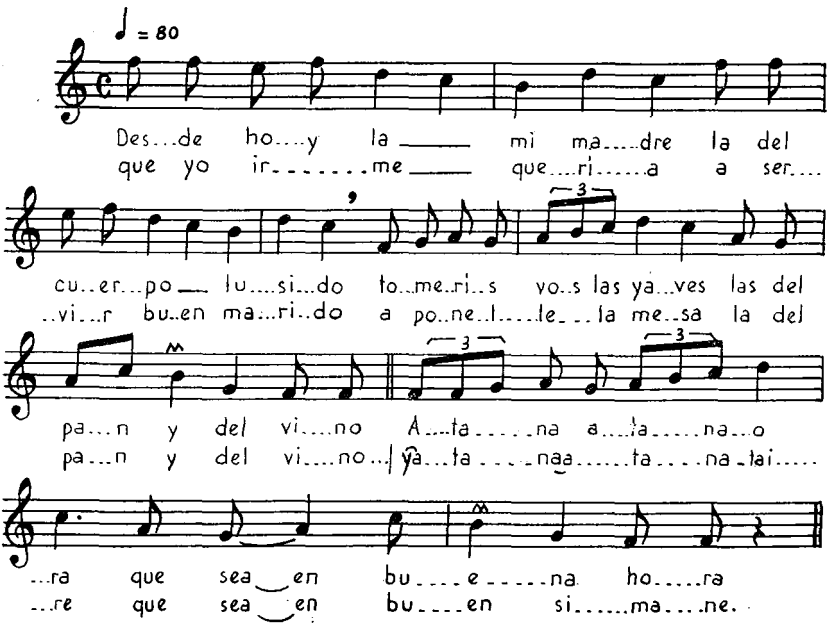
---

* Texto en p. 212.
** Texto en p. 213 (cfr. pp. 347-348).

V A. Ašuar nuevo *



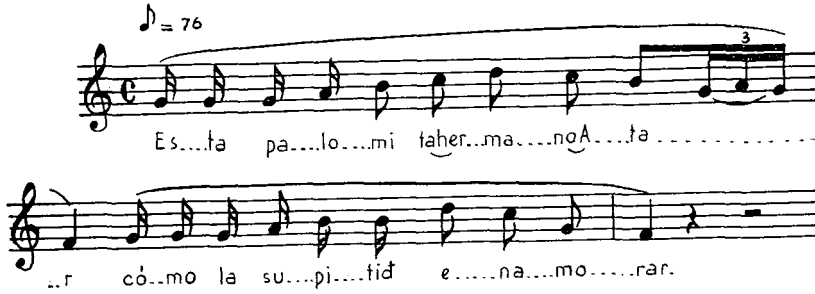
VII A. Desde hoy, la mi madre **



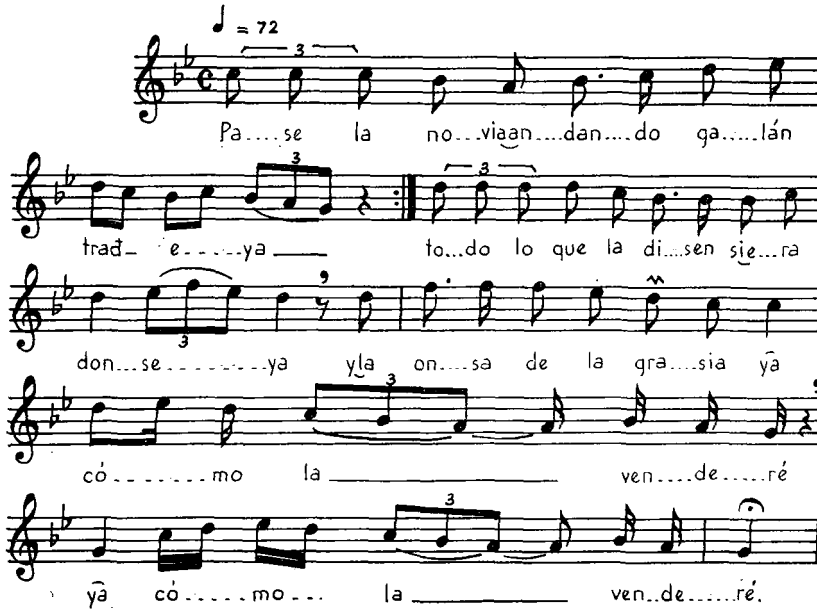
---

* Texto en p. 215 (cfr. p. 350).
** Texto en pp. 222-223.

X A. Esta palomita *



XI A. Pase la novia andando **



---

* Texto en p. 227 (cfr. p. 350).
** Texto en p. 229 (cfr. pp. 349-350).

XIII A. Que si te fueres *

♩ = 66

Que si te fue.....re.....d a ba.....ñar no.....via ye.....vaa tu ma.....dre y no va.....yas so.....la.

XVI B. Debajo del limón la novia **

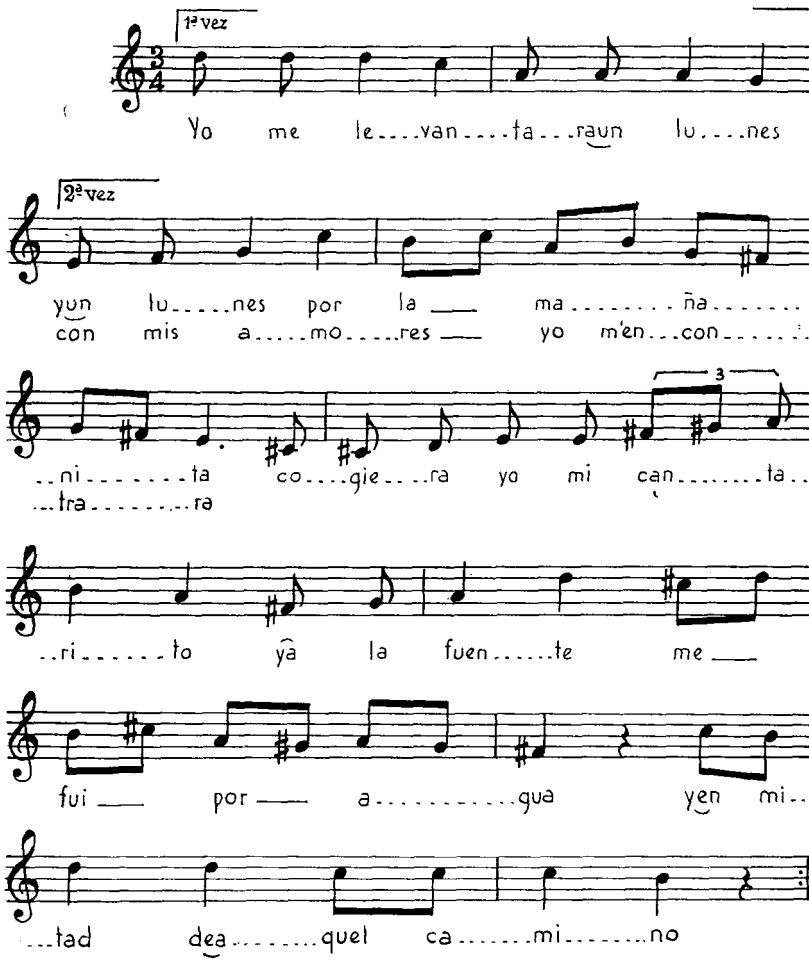
♩ = 63

De.....ba.....jo del li.....món la no.....viay sus pied en el a.....gua fri.....a de....ba.....jo de la ro.....sa.

---

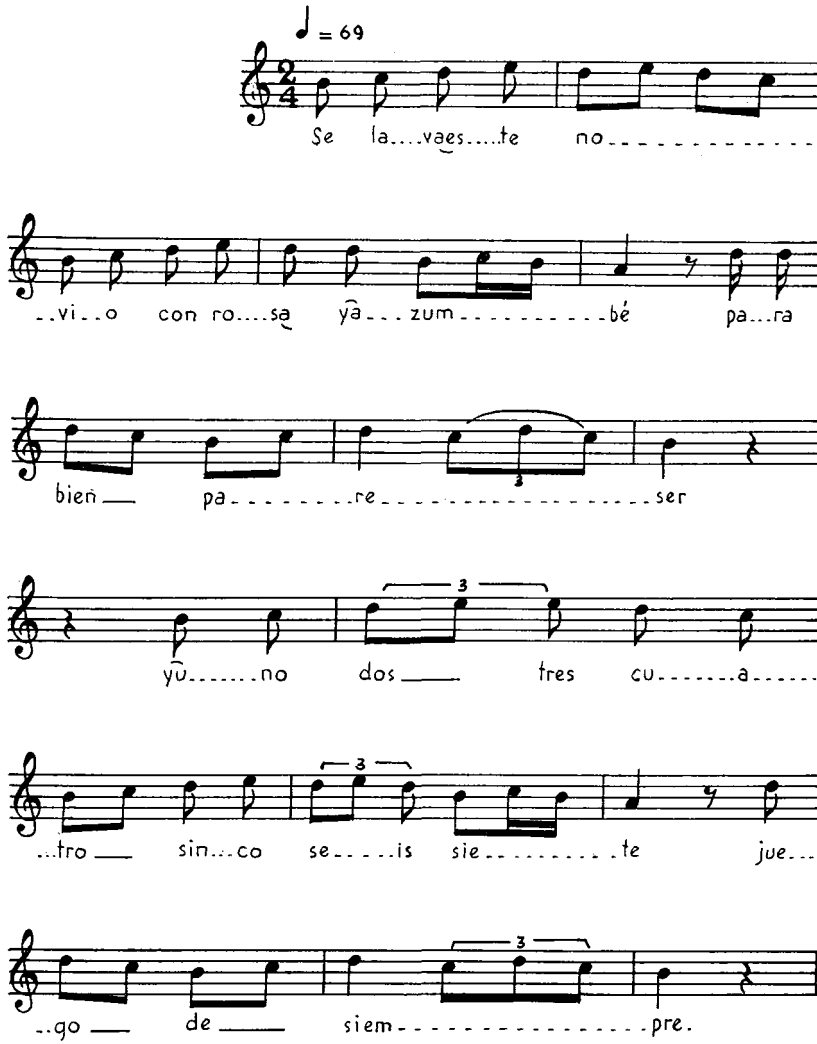
* Texto en p. 232.
** Texto en p. 241.

XVII B. Yo me levantara un lunes *



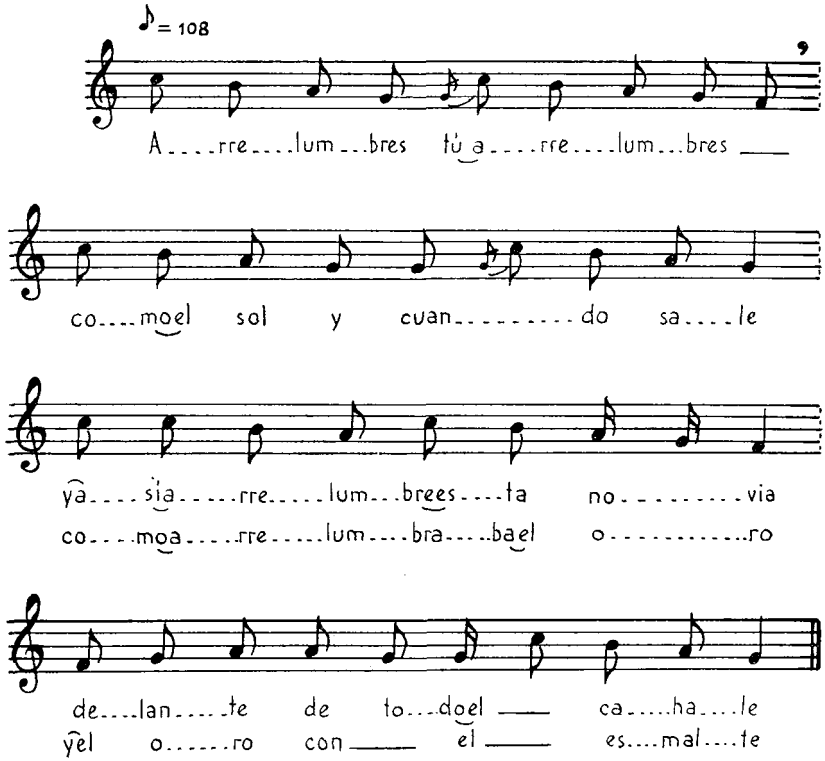
* Texto en p. 243 (cfr. p. 350).

XXII A. Se lava este novio *



* Texto en p. 254.

XXIV B. Arrelumbres tú, arrelumbres *



* Texto en p. 259 (cfr. p. 350).

XXV. Por el valverde *

♩ = 72

Por el val...ver.....de por

el_val.....ver...de lo....sa.....no la no....via

ven..te a mi la.....do

lahi....ja de la ma....drehon.....ra.....da e.....

...ra la ju.....ra que le ju....ra.....ba

XXVI. Espera, señor **

♩ = 63

Yes...pe...ra se..ñor que mees..tó em..po...lan..do

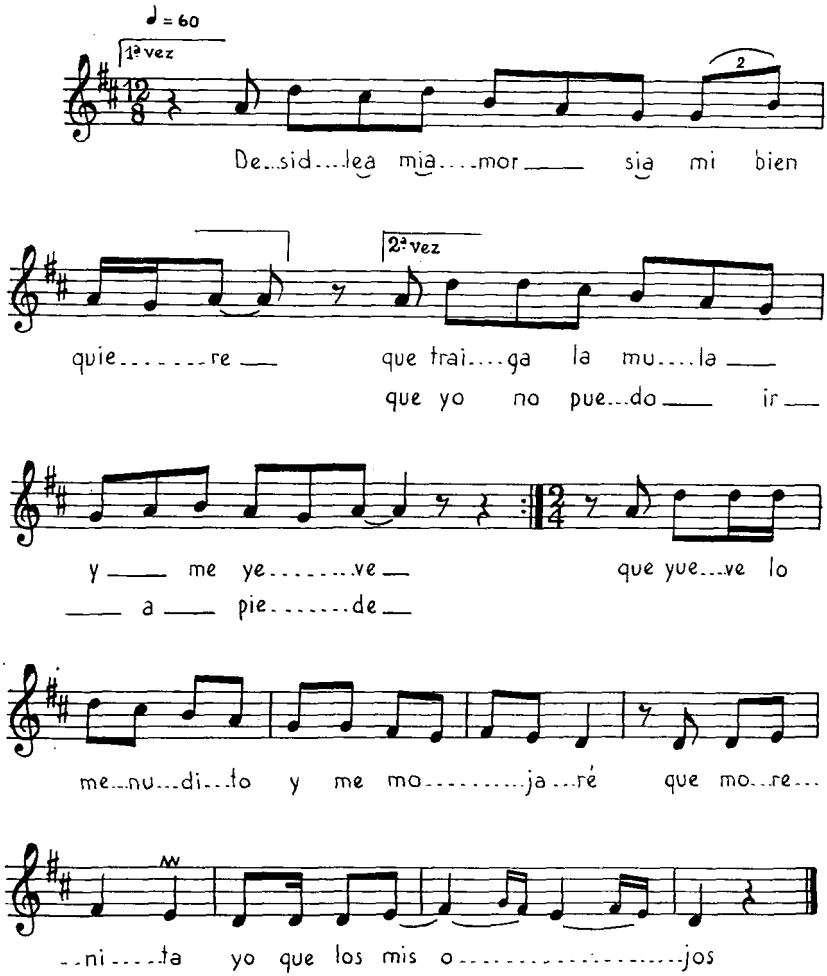
po..nién..do..me lo ver..dé y lo co...lo...ra...dó.

---

* Texto en p. 260.

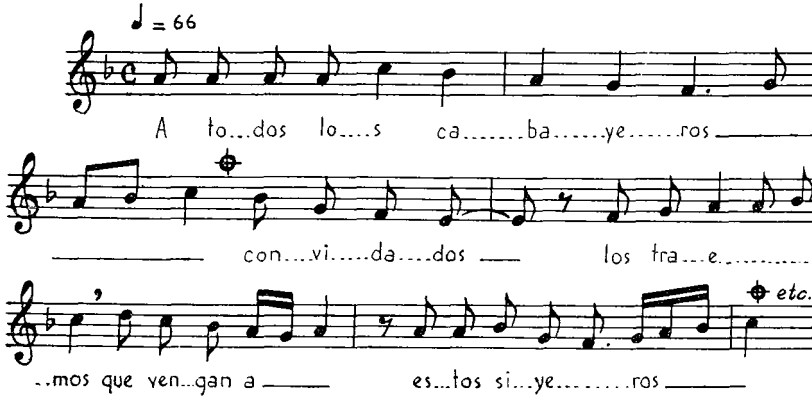
** Texto en p. 261 (cfr. p. 348).

XXVII C. Desidle a mi amor *

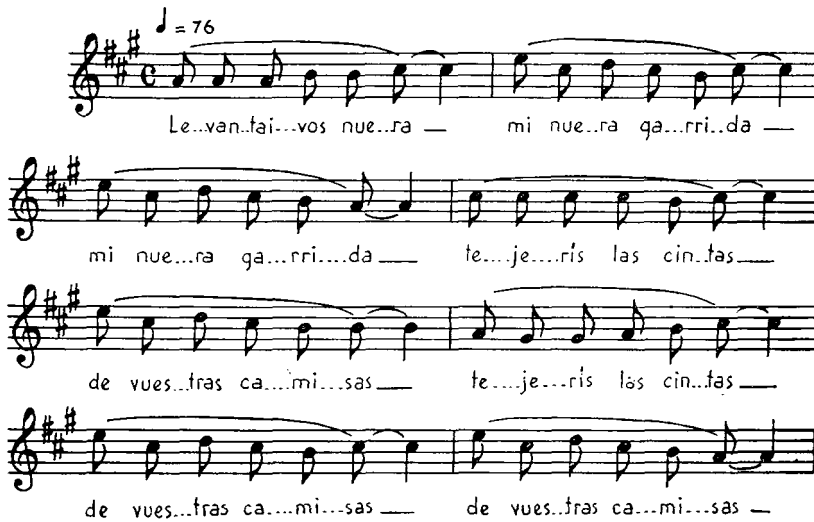


* Texto en p. 265.

XXVIII. A todos los cabayeros *



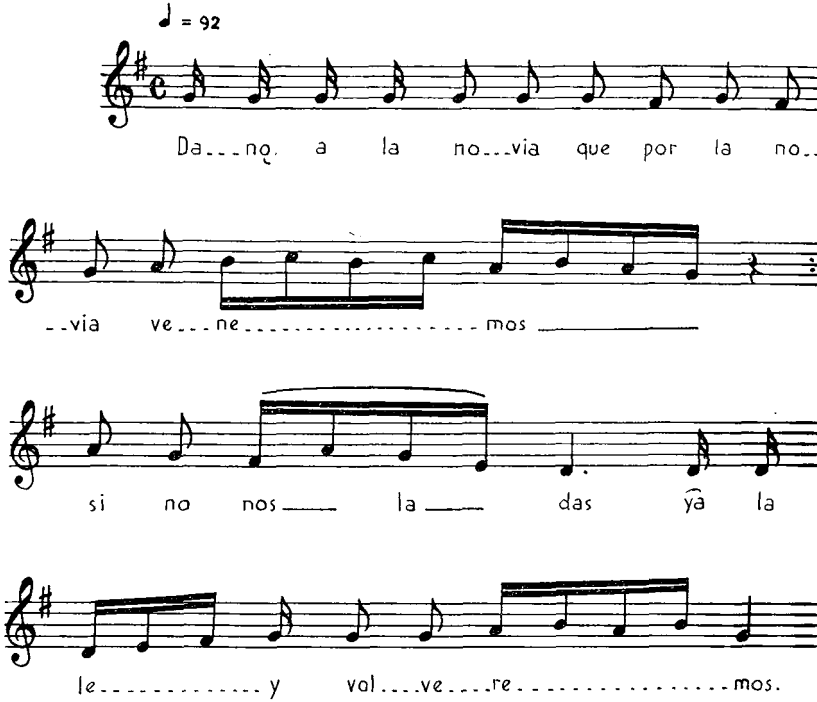
XXIX A. Levantaivos, nuera **



---

* Texto en p. 266.
** Texto en pp. 267-268.

XXX. Danǫ a la novia *



* Texto en p. 272.

XXXVIII. Desía el aguadero *

♩ = 72

De____ si_____ ael a_____gua___de_____ro

yâ_____rri_____ba her_____ma_____ na

a_____yi es_____tau_____ña fuen_____te

dea_____gua cla_____ra

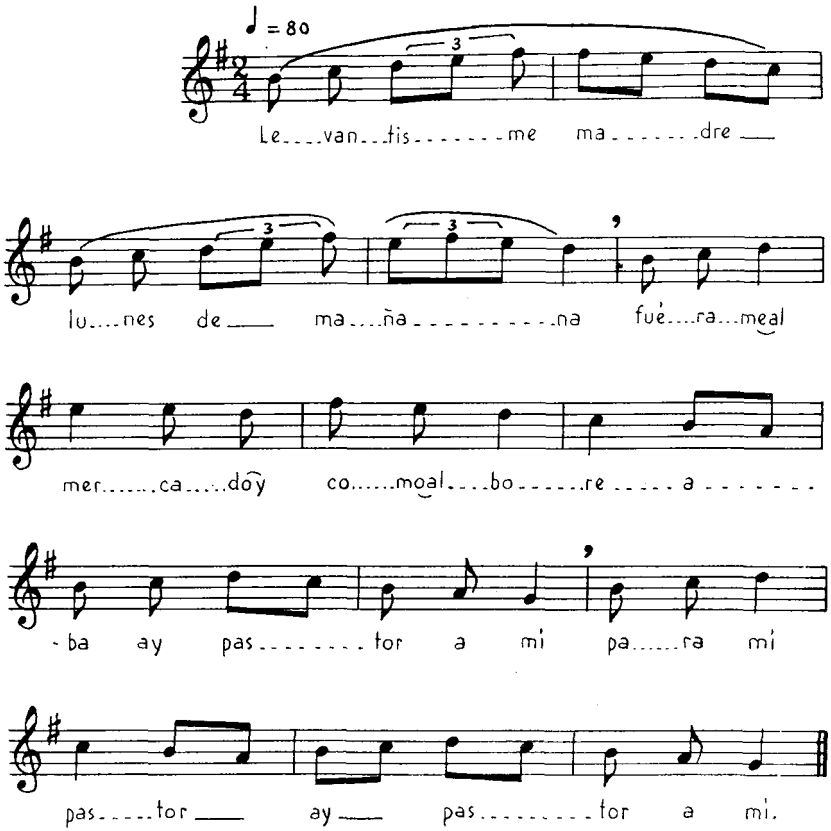
mu_____jer que d'e_____ya be_____be

yal a_____ñoem_____pre_____ña_____da al a_____

__ñoem_____pre_____ña_____ da.

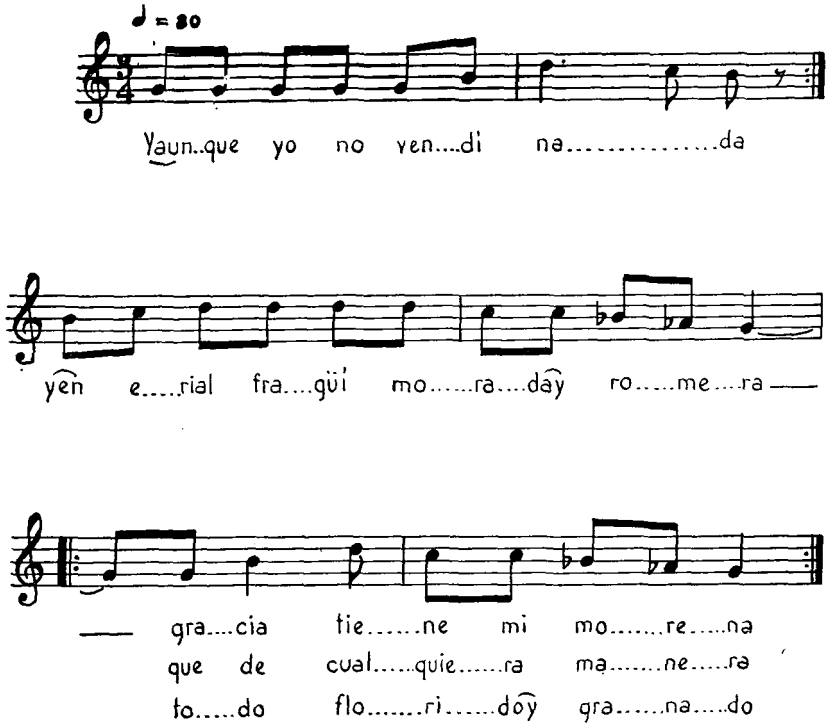
* Texto en p. 289 (cfr. pp. 349-350).

XL. Levantisme, madre *



* Texto en pp. 293-294.

XLII. Y aunque yo no vendí nada *



* Texto en p. 297.

XLIV B. Dise la nuestra novia *

♩ = 76

Di.....se la nues.....tra

no...via có...mo se ya.....ma la ca.....be.....sa

no se ya....ma ca.....be....sa si....no cam...po des...pa....

...sio....so. Ay mis cam...pos des....pa.....sio.....sos

{2. Ay mi se.....da de la.....brar]
{3. - - - -

pa.....se la no....via y go.....seal no.....vio

* Texto en pp. 305-308 (cfr. p. 350).

XLV B. Qué hermozos ojos tienes tú, Raḥel *

♩ = 84

Quèher...mo...zos o.....jos tie....nes tú _____ (R)a....

...ḥel _____ los o.....jos tu.....yos

y los la.....bios mi.....os no mees....par....ti....

...ré _____ de ti _____ (R)a.....ḥel

XLVI. Trancando, trancando **

♪ = 92

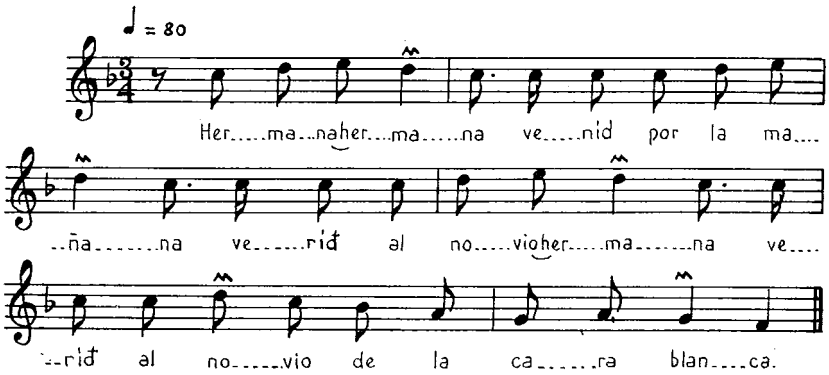
Tran...can...do tran...can...do que mehe de lu....sir _____

con to....doel ca...hal yoha...bré de cum...plir. _____

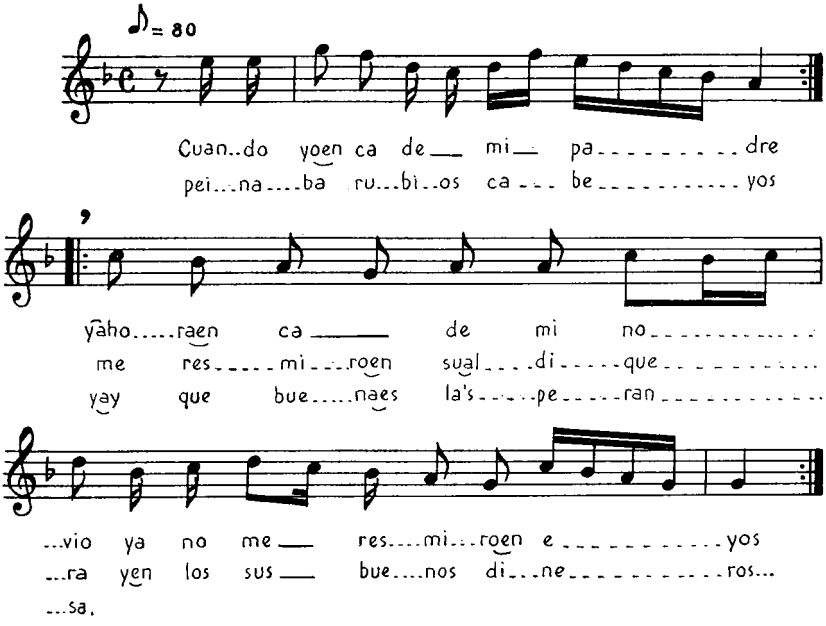
---

* Texto en p. 311.
** Texto en p. 312 (cfr. p. 348).

XLVII. Hermana, hermana *



XLIX C. Cuando yo en ca de mi padre **

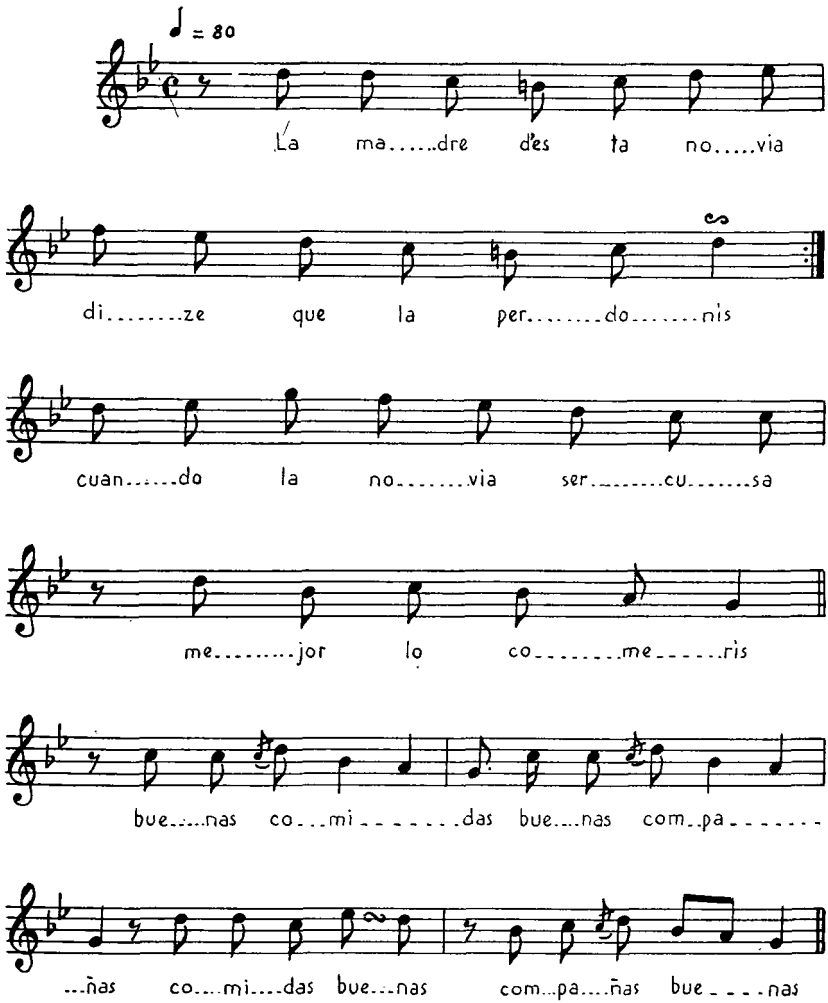


---

* Texto en p. 314.

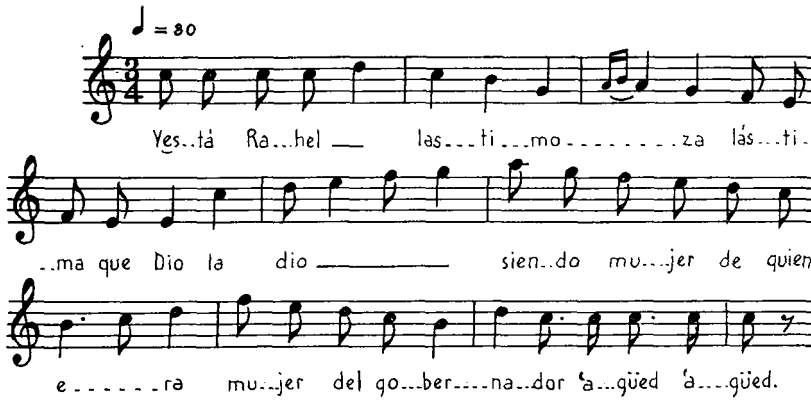
** Texto en p(p. 318-)319 (cfr. p. 350).

LIII. La madre d'esta novia *

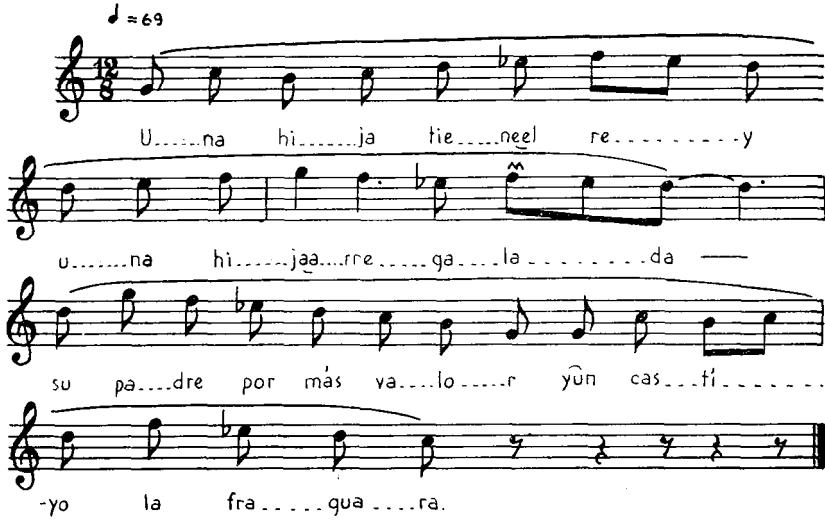


* Texto en p. 325.

LV. Y está Raḥel lastimoza *



LVI. Una hija tiene el rey **



---

* Texto en pp. 331-332.
** Texto en pp. 333-334.

ÍNDICES ANALITICOS*

* Los números se refieren a páginas; éstas van separadas por comas.

Cuando a continuación de un número hay otro entre paréntesis, este último hace mención a uno de los párrafos contenidos en la página indicada por el primero.

Los números precedidos de la abreviatura n(s). se refieren a notas de la página indicada inmediatamente antes.

ÍNDICE DE NOMBRES

ABD AL-'AZIZI IBN HABRA: 156.
ABD AL-MUN'IM IBN AL-FARS: 155.
ABU AHMAD BEN HAYYUN: 156.
ABUL-L-HASAN BEN AL-QABTURNUH: 156.
ADDISON: 30 n. 13.
AHMAD IBN ABD RABBIHI: 155.
AHMAD IBN BURD EL MENOR: 155.
ALARCOS GARCÍA, E.: XXI.
ALBERTI, R.: 125, 126 n. 25.
ALEMANY: 197, 202, 206.
ALFONSO II: 14 n. 14.
ALFONSO X EL SABIO: 51 n. 29, 113 n. 55, 193, 204.
ALGAZI, L.: XXI, 5, 107 ns. 36 y 37, 113 n. 56, 118 n. 73, 195, 201, 202, 204, 214, 218, 236, 296, 326.
AL-NASSAR: 156.
AL-NUWARY: 154 n. 11.
ALONSO, D.: XVII, XXI, 6 n. 20, 45 n. 7, 57 n. 55, 82 n. 17, 83 n. 19, 84 y n. 21, 87 n. 24, 88 n. 25, 90 ns. 31 y 34, 91 n. 36, 98 ns. 4 y 6, 101 n. 18, 103 n. 23, 104 n. 25, 105 n. 28, 106 n. 32, 107 n. 35, 108 n. 41, 109 n. 46, 110 n. 50, 112 n. 53, 115 ns. 60, 61 y 62, 116 ns. 67 y 68, 117 n. 71, 118 n. 73, 121 n. 5, 125 n. 18, 128 n. 35, 135 n. 8, 153 y n. 9, 154 n. 10, 164 n. 51, 200, 218, 238 n. 11, 260, 291, 300, 327.
ALONSO CORTÉS, N.: 23 y n. 16.
ALVAR, M.: V, XXIII, 6 n. 20, 24 n. 23, 36 n. 35, 92 n. 40, 115 n. 63, 117 n. 70, 133 n. 5, 134 n. 7, 141 n. 29, 144 n. 37, 145 n. 38, 202, 217 n. 6, 298 y n. 16, 304, 345, 347.
ÁLVAREZ, G.: 20 n. 6.
ÁLVAREZ GATO, J.: 55.
AMADOR DE LOS RÍOS, J.: 12 n. 4.
AMSELEM, A.: XVIII, 339.
ANDRADE DE SILVA, T.: 24 n. 22, 125 n. 19, 127 n. 32.
ANGLÉS, H.: 32 n. 18.
ARCIPRESTE DE HITA: vid. RUIZ, J.
ARCO, R. DEL: XXI, 25 (14), 33 n. 25, 38 n. 42, 197.
ARMISTEAD, S. G.: XVIII, 5 n. 14, 6.
ARNAUDAS: 25 n. 29.
ASENSIO, E.: XVII, XVIII, XXI, 12 n. 6, 65 y ns. 1 y 2, 66 (55), 68 y n. 4, 75 (67) y n. 6, 80 (77), 82, 88 n. 27, 90, 97 n. 3, 99 ns. 10 y 11, 101 ns. 16 y 17, 102 n. 20, 104 n. 25, 109 ns. 46 y 47, 113 n. 55, 119, 120 n. 3, 122 n. 7, 125 n. 17, 129 n. 38, 153 n. 8, 166 ns. 1-3, 218 n. 10, 226, 238, 260, 298 n. 15, 317 n. 18.
ASTRANA MARÍN, L.: 164 n. 50.
ATKINSON, D. M.: 65 n. 1.
ATTIAS, M.: XXI, 4 y n. 10, 5 n. 12, 6 n. 16, 81 n. 16, 91, 102 n. 20, 107 ns. 36 y 37, 113 y n. 56, 137 n. 15, 194, 196, 199, 204, 210, 211, 217, 218, 223, 233, 290, 292, 312, 334, 336.
AUBRUN, CH. V.: 136 n. 13.
AZKUE, R. M.: 25 n. 26.

BALBÍN, R. DE: 327.
BARBIERI: 45 n. 7, 86, 88, 90 y n. 31, 110 y n. 50, 115 n. 64, 220.
BATTISTESSA, A.: XXIV, 198.
BEN AL-BAYYA: 156.
BEN AL-SABUNI: 155
BENARDETE, M. J.: 143 n. 34.
BENARROCH, C.: 29 n. 7.

BENARROCH, I.: XXI, 27 n. 1, 195, 199, 205, 211, 214, 215, 221, 224, 228, 230, 233, 234, 239, 242, 250, 253, 255, 264, 280, 282, 286, 287, 294, 296, 308, 316, 336.
BENASAYA BENDAYÁN, E.: XVIII, 243, 272, 346.
BEN BAQÍ: 155.
BEN HANI: 156.
BÉNICHOU, P.: XXIV, 6 n. 20, 7 n. 21, 10 n. 26, 43, 113 n. 56, 133 n. 5, 136 (117) y n. 14, 137 (117), 142 (120), 145 ns. 38 y 40, 171, 172 (141) y n. 4, 173 (144) y n. 7, 174, 175 n. 10, 177 n. 11, 178, 180 n. 18, 182 n. 22, 194, 197, 198, 199, 201, 204, 217 n. 6, 218, 261, 263, 295, 334.
BEN JAFACHA: 156.
BENOLIEL, J.: XXII, 6, 8, 9 (4), 27 n. 3, 29 ns. 8 y 11, 32-3 (22), 38 ns. 42 y 43, 43, 51 (36), 52 (36), 55 n. 46, 60 (47), 62 n. 73, 75 (68), 76, 87, 137 (118), 138, 140, 141 y n. 29, 142 (121), 151 n. 2, 163 n. 48, 171, 172 ns. 2 y 4, 173 ns. 5 y 6, 174, 175 y n. 10, 178, 179 (153) y n. 13, 180 n. 18, 182 n. 22, 183 (160), 193, 199, 201, 202, 205, 213, 216, 217 y ns. 3 y 6, 218, 220, 221, 223, 227, 233, 235, 238, 243, 244, 248, 249, 252, 259, 263, 266, 268, 269, 292, 295, 301, 304, 308, 317, 320 n. 20, 321, 322, 324, 326, 327.
BEN SAFAR AL-MARINI: 155, 156.
BEN SARA: 156.
BENZAQUÉN, S.: XVIII.
BESSO, H. V.: 27 n. 1.
BLANCO TONDA: XVIII, 6 n. 20.
BLECUA, J. M.: VII, XVII, XXI, 6 n. 20, 45 n. 7, 57 n. 55, 83 n. 19, 84 y n. 21, 87 n. 24, 88 n. 25, 90 ns. 31 y 34, 91 n. 36, 98 ns. 4 y 6, 101 n. 18, 104 n. 25, 105 n. 28, 106 n. 32, 107 n. 35, 108 n. 41, 109 n. 46, 110 n. 50, 115 ns. 60-62 y 65, 116 n. 68, 117 n. 71, 118 n. 73, 125 n. 18, 128 n. 35, 135 n. 8, 164 n. 50, 200, 238 n. 11, 260, 291, 300, 327.
BOGGS: 220.
BONILLA, A.: 197.
BORGES, J. L.: 81 n. 16.
BOURRILLY, J.: XXII, 29 n. 10, 33 n. 25, 34 ns. 27 y 29, 36 n. 35, 37 n. 41, 89 n. 29, 236.
BOUZA-BREY, F.: 230.
BRADFORD: 194.
BRAGA, T.: 238.
BURD, CH.: 105 n. 28.
BURD EL MENOR: vid. AHMAD.

CAMHY, O.: 5 n. 14.
CANTERA, F.: XXII, 193, 201, 204, 205.
CARMONA, B.: 143.
CARO, R.: 45.
CARO BAROJA, J.: XVII, XXII, 24 n. 26.
CASAS GASPAR, E.: XXII, 13 n. 10, 15 n. 18, 16 n. 23, 19 n. 1, 20 n. 3, 23, 29 n. 10, 33 n. 25, 34 ns. 27 y 29, 35 n. 32, 36 ns. 35 y 36, 37 n. 40, 39 n. 47, 247, 317.
CASAS HOMS: 194.
CASTILLEJO, C. DE: 83.
CASTRO, A.: XXIV, 15 n. 19, 34 n. 27, 164 n. 51, 193, 194, 198, 199, 200, 202, 246, 288.
CATALÁN, D.: 291.
CEJADOR Y FRAUCA, J.: XXII, 22 n. 11, 35 n. 34, 44 n. 5, 45 ns. 6-9, 56 n. 50; 57 ns. 55 y 56, 59 (45) y n. 61, 60 ns. 63 y 65, 62 n. 77, 63 n. 80; 82 y n. 17, 83 ns. 19 y 20, 84 n. 21, 87 ns. 23 y 24, 88 ns. 26 y 28, 90 ns. 31 y 34, 91 ns. 36 y 37, 93 n. 42, 98 ns. 4-6, 99 ns. 9 y 10, 103 n. 21, 104 n. 25, 105 n. 28, 106 ns. 29 y 30, 108 ns. 38, 41 y 44, 109 y ns. 46 y 48, 110 n. 50, 112 n. 53, 115 ns. 60-62, 118 n. 73, 125 n. 18, 126 n. 25, 128 n. 35, 143, 198, 200, 204, 218, 229, 235, 244, 247, 256, 263.
CERVANTES: 194, 198, 247.
CEVÍ, SABBATAI: 144 (121).
CID, EL: 14 (6).
CLARKE, D. C.: 55 n. 44.
CLEMENCÍN: 194.
CODAX, M.: 83, 85, 125 n. 17.
COELHO, ESTEVAM: 101.
CÓRDOVA Y OÑA, S.: XXII, 23 n. 17, 200.
COROMINAS, J.: XXIII.
CORREAS, G.: XXI, 45 y n. 7, 55 n. 44, 56, 57 (43), 58, 59, 60 (46), 87 n. 23, 109 (89), 256.
COTA, R. DE: XXIII, 16, 38 n. 45, 201.
COTARELO, E.: 44 n. 5.
COVARRUBIAS, S. DE: 12, 13 n. 10, 55 n. 45, 56 n. 54, 88, 98 n. 4, 114.
CRUZ, F. DE LA: 229.

CUEVAS, F. DE LAS: 20.
CUNHA, C. F.: XXII, 83 n. 18, 85, 90 y n. 33, 92 n. 4, 201, 298.

DANON, A.: XXIII, 3 y n. 5, 58 n. 58, 93 n. 42, 107 n. 37, 136 (117), 137 (117), 140 (119), 163 n. 46, 206, 218, 235, 236, 290, 334.
DENIS: 83, 84, 89, 90 n. 33, 99, 125 n. 17.
DEVOTO, D.: XXIII, 7 n. 21, 28 n. 5, 84 n. 21, 100 n. 13, 102 n. 20, 104 n. 25, 106 n. 29, 108 n. 43, 117 n. 71, 118 n. 73, 135 n. 10, 145 n. 41, 251, 257.
DÍAZ PLAJA, G.: 4.
DÍAZ RENGIFO, J.: 55 n. 45.
DIEGARIAS: 16.

EANES SOLAZ, P.: 104 n. 24.
EGUÍLAZ: 194, 195.
ENCINA, J. DEL: 12 y n. 7.
ENZINA: vid. ENCINA.
ESCRIVÁ: 108 (87).
ESPINA, C.: 21.
ESPINOSA, A. M.: XXIV.

FARAL: 154 (128).
FARIA Y SOUSA: 99 (81).
FARS: vid. ABD AL-MUN'IM.
FERNÁN CABALLERO: 157 (131), 158 n. 22.
FERNANDES THOMAS, P.: 111 n. 51.
FERNÁNDEZ, C.: 304.
FERNÁNDEZ NÚÑEZ, M. F.: 20.
FERREIRA DA CUNHA: vid. CUNHA.
FILGUEIRA VALVERDE, J.: 19 n. 2.
FOULCHÉ-DELBOSC, R.: 16 n. 24, 58, 203, 251, 257, 292.
FRENK ALATORRE, M.: XXIII, XXIV, 44 n. 5, 83, 91 n. 35, 98 n. 4, 100 n. 14, 112 n. 52, 121 n. 6, 136 n. 13, 226, 229, 247.
FUENLLANA, M. DE: 99 n. 5.

GABIZÓN, M.: XVIII.
GAD: 340.
GALINDO, M. A.: 25 n. 27, 159 n. 34.
GALLARDO, B. J.: 101 n. 18, 105 n. 28.
GARCÍA GÓMEZ, E.: 155, 157 y n. 14.
GARCÍA LOMAS, G. A.: 202.
GARCÍA LORCA, F.: 24, (12), 49 n. 24, 98 n. 8, 125, 127 (102), 128 (102).
GARCÍA MATOS, M.: XXII, XXIII, 23 n. 15, 110 n. 51, 125 n. 19, 128 n. 34, 158 n. 19.
GARCILASO: 106.
GAYANGOS, P.: XXIII.
GENNEP, A. VAN: XXV, 21 n. 10, 22 n. 11, 28 (18), 30 n. 12, 37 n. 40, 223, 228, 278, 279, 283.
GIL, R.: 3, 93 n. 42.
GIL GARCÍA, B.: XXII, 23 n. 15.
GILLIÉRON, J.: 131, 132 n. 2, 148 n. 42.
GÓMEZ CLAVIÑO, P.: 125.
GONÇÁLEZ DE MENDOÇA, P.: XXIII, 16.
GÓNGORA: 44.
GONZÁLEZ, F. A.: XXV.
GONZÁLEZ MUELA, J.: 128 n. 37.
GONZÁLEZ PALENCIA, A.: XXIII, 22 n. 11, 28 n. 5, 98 n. 7, 103 n. 22, 109 n. 47, 158.
GORBY, SARAH: 5 n. 13.
GORDONIO: 194.
GRIERA, A.: 25 (15).
GUILLÉN, J.: 98 n. 8.

HABRA: vid. ABD AL-'AZIZI.
HACHUEL, SOL: 143, 298 n. 14.
HAEDO: 233.
HANSSEN, F.: XXIII, 44 n. 4, 55 n. 44, 57, 58 ns. 57-58 y 60.
HASSÁN, I. M.: XVIII, 220, 249, 261, 271.
HAYYUN: vid. ABU AHMAD.
HEMSI, A.: XXIII, 4 y n. 7, 107 n. 37, 138, 142 (121).
HENRÍQUEZ UREÑA, P.: XXV, 45, 47 (32), 51 n. 30.
HERBERAY: 55 (42).
HITA: vid. RUIZ, J.
HITTI, PH. K.: 154 n. 11, 155.
HOFMANN, C.: XXIV.
HOMERO: 99.
HOROZCO, S. DE: 56, 229.
HOYOS SÁINZ, L. DE: 19 n. 1.
HOYOS SANCHO, N. DE: 19 n. 1.
HUETE, J. DE: 117 (93).

IBN-QAYYIM AL-JAWZĪYAH: 154 n. 11.
IRANZO, M. L. DE: 12 n. 6, 14 n. 16, 34 n. 27.
ISIDORO, SAN: 13 n. 11.
ISRAEL, ANA: XVIII, 188 (168).

JABERG, K.: 134 n. 7.
JACOB: 310.
JAWZĪYAH: vid. IBN-QAYYIM.

JUAN MANUEL: 201.

KANY, C. E.: 128 n. 34.
KELLER, J.: 195, 203, 204, 206.
KENISTON, H.: 295.
KNUST, H.: 197, 199.
KOHLER, E.: XXIII, XXIV, 198, 200, 202.
KROHN: 132 (111).

LAFON, R.: 290.
LAMANO, J.: 199, 201, 202.
LAMBRA: 14 (6).
LANCHETAS: 197, 206.
LAOUST, E.: XXII, XXIII, 30 n. 12, 31 n. 16, 32 n. 19, 34 n. 27, 130 n. 41, 290.
LAPESA, R.: 88 n. 25.
LAREDO, I.: 143 n. 33, 298 n. 14.
LARREA, A. DE: XXI, XXII, 3 n. 5, 5 n. 12, 6 y ns. 16 y 21, 7 n. 21, 8 n. 23, 9 (4), 85 n. 22, 209, 223, 226, 229, 232, 238, 243, 255, 263, 264, 266, 268, 277, 294, 308, 322, 326, 336.
LARRETA, E.: 44 n. 5.
LÁZARO, F.: 83 n. 20.
LEDESMA, D.: XXIII, 21 n. 8, 22 (9) y n. 11, 46 n. 13, 159 n. 36a, 272, 281, 296.
LEVY, I.: XXIII, 5 y n. 12, 107 n. 37.
LIDA, D.: XXIII, 199, 201.
LIDA, M. R.: 31 n. 15, 133 n. 6.
LINARES, J. DE: 106.
LISCANO, J.: 69 n. 4.
LLORENTE, A.: 46 n. 13, 134 n. 7.
LLULL, R.: 25.
LOKOTSCH, K.: 38 n. 42, 313.
LOMAX, A.: 69 n. 4.
LOPE BLANCH, J. M.: 60 n. 67.
LOPE DE RUEDA: 104 n. 25.
LOPE DE VEGA: vid. VEGA.
LÓPEZ, A.: XXIII, 12 n. 8, 58 ns. 57 y 60; 61 n. 71, 109 n. 48, 110 n. 50.
LUCAS DE IRANZO: vid. IRANZO.
LUIS DE LEÓN: 204.

MACHADO, M.: 125.
MACHADO Y ALVAREZ, A.: 126 n. 23.
MALKIEL, Y.: 148, 149 n. 44, 170, 185 n. 23, 201, 204.
MANCINI, G.: XVIII
MANRIQUE, G.: 46 (30).
MARÇAIS, G.: XXIII, 129 n. 39, 163 n. 46, 233.
MARDEN: 206.
MARINI: vid. BEN SAFAR.
MARTÍN DUMIENSE, SAN: 13 n. 11.
MARTÍNEZ, A.: XXI.
MARTÍNEZ, R.: 86.
MARTÍNEZ RUIZ, J.: XVIII, XIX n. 2, 7, 8 y n. 24, 9 (3), 51 n. 28, 76 (68), 137 n. 17, 172 n. 3, 245, 284, 334.
MARWAN BEN ABD AL-RAHMAN: 156.
MEENDINHO: 116, 117 (92).
MELE, E.: XXIII, 109 n. 47, 158.
MENA, J. DE: 193, 203.
MENDOZA, A. DE: 135 (116), 196.
MENDOZA, IÑIGO DE: 194.
MENÉNDEZ PELAYO, M.: XXI, 3, 12 n. 6.
MENÉNDEZ PIDAL, J.: 83 n. 20.
MENÉNDEZ PIDAL, R.: XXII, XXIV, 4, 5, 6, 14 ns. 15 y 16, 109 n. 46, 114 n. 59, 115 n. 65, 118 n. 74, 132 (111) y n. 3, 133 n. 4, 136 n. 12, 139 (118), 144 ns. 35 y 37, 179 n. 14, 218 n. 7, 269, 298 y n. 15, 319 n. 19, 332, 334.
MEOGO, P.: 51 n. 29, 89 n. 30, 125 n. 17.
METTMANN, W.: 164 n. 51.
MEXÍA, HERNÁN: 203.
MICHAËLIS, C.: XXI, XXIII, 14 (5), 85 n. 22, 120 n. 4, 298 n. 15.
MILLARES, A.: XXIV, 198.
MINGOTE, A.: 25 n. 27, 111 n. 51, 159 n. 34.
MOLHO, M.: XXIII 4, 5 n. 12, 6 n. 16, 9 (4), 27 ns. 1 y 3, 28 n. 4, 29, 32 (22) y n. 21, 33 ns. 25 y 26, 36 n. 38, 37 ns. 40 y 41, 38 n. 44, 138, 142 (121), 151 n. 1, 205, 214, 264, 308, 320 n. 20, 326.
MONTERO, G.: 98 n. 8.
MONTESINOS: 107 n. 34.
MORLEY, S. G.: 45 n. 7.
MORREALE, M.: 82.
MOSCOSO: 230.
MUDARRA: 105 y n. 28.
MUHAMMAD BEN GALIB AL-RUSAFI: 156.
MUSHAFI: vid. YA'FAR B. UTMAN.
MUSSAFIA, A.: 47 n. 20, 48, 50 (34), 53 (40).
MUTAMID: 156, 157 n. 15.

NARVÁEZ, L. DE: 83, 87 n. 24, 88.
NAVARRO TOMÁS, T.: XXIII, 55 n. 47, 58 n. 58; 60 n. 67, 107 n. 33, 193.
NAZHUN BINT AL-QALA'I: 155.
NEUVONEN, E. K.: 218.

NOEL, S.: 264.
NUEVO ZARRACINA, D. G.: 20 n. 3.
NUNES, A.: 298 y n. 15.
NUNES, J. J.: XXIV, 83, 84, 85 y n. 22, 86, 89 y n. 30, 90 n. 33, 101 n. 17, 104 n. 24, 116.

OCAÑA, F. DE: 99 n. 9.
OELSCHLÄGER: 220.
OHRT: 132.
OLMEDA: 110 n. 49.
ONÍS, F. DE: 15 n. 19, 34 n. 27, 193, 194.
ORTEGA, M. L.: XXIV, 3 y n. 5, 16 n. 23, 27 n. 3, 33 n. 24, 34 ns. 29 y 31, 37 n. 40, 38 n. 45, 39 n. 47, 140 (119), 141, 142 (120), 213, 264, 339 n. 2.
OSEAS, Sr.: XVIII.

PADILLA, P. DE: 200, 237.
PALENCIA, A.: 197.
PAPAS, S.: 105 n. 28.
PEDRO, infante: 55 (42).
PEREDA: 21.
PÉRÈS, H.: 155 n. 12, 157 n. 15.
PÉREZ, A.: 107.
PÉREZ BALLESTEROS, J.: 19 n. 2, 158 n. 18.
PÉREZ DE GUZMÁN, J.: 115 n. 65.
PFLAUM, H.: 15 (7).
PIDAL, P. J.: XXII.
PISADOR, D.: 102, 105 n. 28.
POLIZIANO: 113 n. 55.
PRECISO, don: vid. ZAMÁCOA.

QABTURNUH: vid. ABU-L-HASAN.
QUEVEDO: 44, 164 n. 50.
QUILIS, A.: 281 n. 13.
QUIÑONES DE BENAVENTE: 45, 88.

RABBIHI: vid. AHMAD.
RATO, A.: 193, 198, 202.
RENGIFO: vid. DÍAZ RENGIFO.
REUBEN: 340.
REYES CATÓLICOS: XXII, 16.
RICHARDSON: 195.
RIQUER, M. DE: 12 n. 9.
RODRÍGUEZ DE CALHEIROS, F.: 83.
RODRÍGUEZ GARAY, J.: 19 n. 1, 20 n. 3, 29 n. 10.
RODRÍGUEZ MARÍN, F.: XXI, XXII, XXIV, 24 (12), 45 n. 5, 55 n. 44, 106 n. 31, 108 n. 42, 116 n. 66, 118 n. 73, 158 n. 25, 159 ns. 36 y 38, 199, 217, 235, 245, 260, 309.
RODRÍGUEZ MOÑINO, A.: 241 n. 12.
ROHLFS, G.: 175 n. 9.
ROJAS, E.: XVIII.
ROJAS ZORRILLA: 246.
ROMEU FIGUERAS, J.: XXII, XXIV, 78 n. 11, 86, 88 n. 25, 92, 110 n. 49, 115 ns. 60 y 62, 116 n. 67, 120 n. 2, 121 n. 5, 122 n. 8, 123 n. 12, 220, 249, 298.
ROQUES, M.: 148 n. 42.
ROSENBLAT, A.: XXIV, 202, 218 n. 9, 220, 272.
ROUANET: 200, 202, 203.
RUBIATO, M. T.: V, XVIII, 350.
RUIZ, JUAN: 13, 47, 153 (128) y n. 9, 164 n. 51, 193, 195.
RUIZ-MORENO, A.: 32 n. 20.
RUSAFI: vid. MUHAMMAD BEN GALIB.

SABAH, J.: 29 n. 7.
SÁINZ RODRÍGUEZ, P.: XXIV.
SALINAS, F. DE: 108 (88) y n. 42.
SAMPEDRO, C.: 19 n. 2, 158 n. 18.
SANCHA: 203.
SÁNCHEZ, G.: 15 n. 20.
SÁNCHEZ FRAILE, A.: 21 n. 8, 126 n. 25.
SANTILLANA, MARQUÉS DE: 12.
SANTYVES: 37 n. 40.
SCHNEIDER, M.: XXII.
SERFATY: XVIII.
SICILIANO, I.: 157 (130).
SILVERMAN, J. H.: XVIII, 5 n. 14, 6.
SOLALINDE, A. G.: 196.
SPITZER, L.: 49 n. 24, 128 (102), 182 (157), 231.
STEIGER, A.: 172 n. 4, 194, 195.
STERN, S. M.: 120 n. 3, 124 n. 16.
SUÁREZ, M.: 51 n. 29.
SUBIRÁ, J.: 4 n. 7.

TEJADA Y RAMIRO, J.: XXV, 15 n. 22, 37 n. 40, 102 n. 19.
TILANDER, G.: 16 n. 26, 195.
TIRSO DE MOLINA: XXIII, 12 n. 8, 58 ns. 57 y 60, 61 n. 71, 109 n. 48, 110 y n. 50, 112 n. 53, 200, 202, 244, 257.
TOMÁS, J.: 249.
TORNER, E. M.: XXV, 44 n. 5, 45 n. 6, 46 (30), 83 n. 20, 105 n. 28, 110 n. 49, 118 n. 73, 218, 247, 263.
TORRES VILLARROEL, D. DE: 45, 202.
TRILLO Y FIGUEROA, F.: 45.

TRUEBA, A.: 116 n. 66.

UMM UBAIDA: 157 n. 15.
UZIEL, B.: 5 y n. 12, 334.

VALBUENA PRAT, A.: 12 n. 8.
VALDERRÁBANO: 105 n. 28.
VALDIVIESO, J. DE: 45, 110 y ns. 49 y 50.
VALLECILLO ÁVILA, M.: 16 n. 25.
VAN GENNEP: vid. GENNEP.
VÁSQUEZ, J.: 32 n. 18, 98 n. 5, 101 y n. 18, 102, 108, 244, 291.
VEGA, LOPE DE: 12 n. 8, 22 n. 11, 57 n. 55; 58 n. 60, 88, 106, 112 n. 53, 114 n. 57, 116, 117 n. 70.
VENDRYES, J.: 134 n. 7.
VERA, D. DE: 241 n. 12.
VERDÁ, J.: 110 n. 49.
VERES D'OCÓN, E.: 174 n. 8.
VERGARA, G. M.: 20 n. 3.
VICENTE, GIL: XXI, 45 y n. 6, 91 n. 36, 104 n. 27, 106 y n. 32, 112 n. 53, 115 ns. 60 y 61, 116 n. 67, 218, 238, 251.
VIDOS, B. E.: 288.
VILLENA, E. DE: 193.
VILLON, F.: 157 (130).

WAGNER, M. L.: XXV, 203.
WESTERMARCK, E.: XXV, 30 ns. 12 y 13, 33 n. 25, 34 ns. 27 y 29; 36 n. 35; 39 n. 47, 236, 268, 286.
WIENER, L.: 196, 198, 199, 203.
WILLIS: 11 n. 4, 84.
WOLF, F. J.: XXIV.

YA'FAR B. UTMAN AL-MUSHAFI: 156.
YAHUDA, A. S.: 38 n. 42.
YSABEL: vid. REYES CATÓLICOS.

ZAMÁCOA: 124 n. 15.
ZAMORA VICENTE, A.: 244, 257.
ZANGGER: 288.
ZORRO, J.: 90, 92, 298 y ns. 15 y 16.

ÍNDICE DE TEMAS *

a-
— (prefijo): 181 (155.1);
— en aféresis: 170 (140.2);
— protética: 170 (140.1).
abertura vocálica: 176 (147.1-2).
-ad, -id > *-á, -í*: 179 (152.4).
Adobar, adobar, caldero adobar (canto sefardí): 136-142 (117-120), 147 (124).
aféresis.
— de *a*: 170 (140.2);
— de *e*: 177 (148.3).
alargamiento de consonantes: 173-174 (144), 188 (169).
alboradas 'serenatas': 22 (9).
analogía rapsódica: 142-147 (121-123).
-ar: 181 (156.2).
arabismos: 185 (162.1);
plural de los —: 178 (150.3).
arabización rechazada: 164.
artículo (sintaxis): 181-182 (157).
aspirada: 187 (167);
— faríngea: 171-172 (141.5).
atuendo: 129-130 (106).
¡ay!: 124-126 (100).

baile
— a la novia: 24 (11);
— de boda: 21;
— de la rosca: 21-23 y n. 11.
banquetes nupciales: 23 (11), 38 (28).
baño(s): 30-32 (21-22), 252;
— ritual: 28 (18);
— en el río (tema literario): 101-103 (83-84).
bodas
contrato: 339-341;
costumbres en Andalucía: 24 (12); en Aragón: 25 (14); en Asturias: 19-20 (9); en Castilla: 23-24 (11); en Cataluña: 25-26 (15); en Extremadura: 22-23 (10); en Galicia: 19 (9); en León: 20-22; en Vasconia: 24 (13).

cabellos (tema literario): 106-108 (86-87).
canción de primavera: 109-114 (89-90).
canción y romance: 134-136 (115-116).
cantiga de amigo: 120-121 (96-98).
cantiga marinera: 116-117 (92).
cantos de boda
complejidad: 119;
temática: 97 (79).
casa (alusiones en los cantos): 130 (107).
casárame mi padre (tema literario): 108-109 (88).
castellano, su crisis entre los sefardíes: 186 (164).
cuartetas asonantadas: 54-55 (41).

* Los números romanos entre paréntesis, indican capítulos.

D- perdida: 175 (145.3).
-d-: 176 (146.1).
de-: 181 (155.1).
debajo de la rosa (tema literario): 114-116 (91).
descripción literaria de una muchacha: 137-142 (117-120), 151-164 (X).
descristianización: 113.
desinencias verbales
de perfecto: 179-180 (153);
de presente: 178-179 (152).
diptongación no cumplida: 170 (140.4).
-dl- > *-ld-*: 179 (152.4).
doncellas lavanderas (tema literario): 99-100 (82).

e- aferética: 177 (148.3).
-e paragógica: 170 (140.5), 188 (170).
-e + vocal inicial: 177 (148.1).
elegías: 7.
elisión de *e-*: 177 (148).
en-: 181 (155).
encadenamiento: 76-77 (70).
endecasílabos de gaita gallega: 62 (49).
-er > *-ir*: 178 (152.1).
estrofas: 54-63 (41-54).
etimología popular: 143.

f- inicial conservada: 175 (145.1).
fonética sintáctica: 177 (148).
futuro hipotético por futuro absoluto: 184 (161.3).

género: 177 (149.1).
geografía folklórica: 132 (111).
geografía lingüística: 132 (111).
gratitud de la novia: 35 (26).

h: 171-172 (141.5).
hebraísmos: 185 (162.2);
plural de los —: 178 (150.2).

-í (desinencia de perfecto): 179-180 (153.1).
-íais > *-ías*: 179 (152.3).
imperfecto de indicativo (usos): 184-185 (161.6).
imperfecto de subjuntivo por perfecto absoluto: 184 (161.2).
-imus > *-emos*: 178 (152.2).
inestabilidad vocálica: 170 (140.3).
-ito: 181 (156.1).

j: 171-172 (141.5), 187 (167);
—alargada: 174 (144.2).

k- > *g-*: 175 (145.2).

l = *r*: 176 (146.3).
-l perdida: 176 (147.3).
-l- por *-ll-*: 176 (146.2).
-ld-: 175 (145.3-4), 179 (152.4).
leonesismos: 185 (162.3), 189 (175).
léxico del paralelismo: 80-94 (77-78).
ley de Mussafia: 48-50 (32-34), 53 (40.1).
literatura medieval y literatura semítica: 153-157 (128-129).
l·l: 174 (144.3).
llueve menudito (tema literario): 117 (93).

maná 'regalo de la boda': 23 (10).
manzana (costumbre de boda): 22 (10).
maya(s): 109 n. 47, 114 (90), 151 (125), 164, 247;
—en la tradición hispánica: 157-164 (131-132).
métrica: 46-54 (31-40);
alternancia —: 47 (32);
—anisosilábica: 53 (39);
—irregular: 51-53 (35-38).
muchacha aguadora (tema literario): 98-99 (81).

-n perdida: 176 (147.2).
número: 177-178 (149.2-150).

ofrendas a la recién casada: 23 (11), 34 (24).
orillas del río (tema literario): 97-98 (80).

pajarito (motivo tópico de ciertos cantos): 22-23 (10-11).
pan de la boda: 22 n. 11.
paragoge: 170 (140.5).
paralelismo
—adaptado: 74 (65-66);
—adulterado: 74 (65-66);
—atenuado: 80 (75);
conservación del —: 166 (137);
—correlativo: 67-68 (57);
—en dísticos: 80 (74);
—y encadenamiento: 76-77 (70);

— estructural: 66 (55.2), 71 (61);
formación del —: 122 (99);
léxico del —: 80-94 (77-78);
— literal: 65-66 (55.1-55a), 67-71 (57-60), 93-94 (78);
— mental: 71-72 (62);
ordenación del —: 77-80 (71-76);
— de pensamiento: 66 (55.3);
— perdido: 80 (75);
pobreza del — sefardí: 165 (135);
— perfecto: 74 (65-66);
reconstrucción del — judeo-español: 73-74 (65);
— en seguidilla: 79 (73).
pareados: 62 (50).
partículas: 180 (154).
pasado por futuro: 184 (161.5).
patología rapsódica: 131-134 (110-114), 147-149 (124).
patología verbal: 131 (110).
personales: 178 (151).
plantas: 129 (105).
plural: 177-178 (150).
Polvico (baile y canto): 44.
posesivos: 178 (151).
prefijos: 181 (155).
preposición: 180 (154).
presencia del amado (tema literario): 104-106 (85).
presente 'canción de boda': 22 (9).
pronombres personales (sintaxis): 182-183 (158).
prótesis de *a-*: 170 (140.1).

-r perdida: 176 (147.3).
r- vibrante simple en posición inicial: 171 (141.4), 311, 319-320.
re-: 181 (155.1).
realismo: 128-130 (104-108).
rito de paso: 28 (18), 33-34 n. 27.
ritos liminares: 37 n. 40.
romance (su nacimiento): 142-144 (121).
romances: 61 (48), 329-336.
romancillos: 54-55 (41).

s
— alargada: 173 (144.1);
— sonora: 173 (143); — — conservada: 171 (141.1);
— sorda y sonora: 187 (166).
-s perdida: 176 (147.1).
su articulación ante vocal : 281 n. 13.
š: 171 (141.2).
segregación (rito de): 28 (18), 30 (20), 228.
seguidillas: 55-61 (42-47);
cómo se cantaban y bailaban: 124 (99);
— inversas: 60-61 (47);
— en el paralelismo: 79 (73);
— viejas: 58.
seseo: 173 (143), 187 (166).
sintaxis
— del artículo: 181-182 (157); del *pronombre personal*: 182-183 (158);
— de los tratamientos: 183 (159-160);
— de los tiempos: 184-185 (161).
sufijos: 181 (156).

tálamo 'baile de los novios': 23 (10).
terapéutica rapsódica: 131-134 (110-114), 147-149 (124).
terapéutica verbal: 132 (111).
tercetillos: 62-63 (51).
-ti > *-tis*: 180 (153.2).
tiempos verbales (usos): 184-185 (161).
-tis > *-des*: 178 (152.3).
tradición
— castellana de los sefardíes: 165-166 (XI);
— hispánica mantenida por los sefardíes: 164;
— medieval y semítica: 153-157 (128-129);
— sefardí y cristiana (sus encuentros): 151-157 (126-129), 163-164 (133).
traslaciones acentuales: 43-46 (30), 169 (139), 297.
tratamientos: 183 (159-160).
trinoctium castitatis: 37 n. 40.

verde (tema literario): 256-257.
virginidad de la novia: 35-36.

w: 175 (145.5).

y intervocálica desaparecida: 172 (142.2).
y
— conclusiva: 127 (101);

—de fórmulas interrogativas: 126 n. 26;
—intensiva: 126 (101);
—puntual: 126-127 (101).
y ay: 127 (102).
¡ya!: 124 (100).
yeísmo: 172 (142.1), 187 (168).
ẑ: 171 (141.3).
ž: 171 (141.2).
zéjel: 63 (54).

ÍNDICE DE PALABRAS *

àaudear: 193 (s. v. *'Agüed*).
abeille: 132 (111).
abrasso: 173 (144.1).
abrazo: 82.
abril: 113.
acordar: 69 (57), 81, 82, 86, 94, 193 (s. v.), 220.
acostar: 252 n.
acubierto: 38 n. 42.
adafina: 38 y n. 42.
adar: 113, 193 (s. v.), 317.
adobando: 193 (s. v. *Adobeisme*).
adobar: 295.
adobeisme: 179 (152.3), 180 (153.1), 193 (s. v.), 295.
adobele: 193 (s. v. *Adobeisme*).
adormía: 170 (140.1), 181 (155.1), 193 (s. v.), 220.
adormir: 193 (s. v. *Adormía*).
adẓófar: 174 (144.2).
afechar: 322.
afolgar: 301.
agua: 91 n. 37.
agua clara: 81, 82, 93 (78).
agua fría: 80 (75), 82, 93 (78), 232.
agua helada: 80 (75), 82.
aguardar: 170 (140.3).
'agüed: 193 (s. v.), 332 n.
agüera: 53 n. 32.
aguilo: 23 (10).
ahora: 53 n. 32.
ai 'ay': 125 y n. 17.
aí 'ahí': 172 (142.2), 193 (s. v.), 237 n.
ajjófar: 130 (106), 174 (144.2), 193 (s. v.), 309 n.
aladín: 193 (s. v.), 249.
albahaca: 172 (141.5).
*albajaca: 172 (141.5).
albayalde: 129 (106), 195 (s. v. *Arbayarde*), 236 n.
alborá: 22 (10).
alboradas: 22 (9).
alboreá: 22 n. 13.
alboreás: 24 (12).
albures: 304 n.
ALBU SPINU: 134 (114).
alcaduçe: 194 (s. v. *Alcausera*).
alcaduces: 194 (s. v. *Alcausera*).
alcaduf: 194 (s. v. *Alcausera*).
alcadus: 194 (s. v. *Alcausera*).
alcaduz: 194 (s. v. *Alcausera*).
alcausera: 130 (107), 185 (162.1), 193 (s. v.), 299 n.
aldaba: 130 (107).
alḥabaca: 172 (141.5), 194 (s. v. *Aljabaca*).
aljabaca: 129 (105), 172 (141.5), 185 (162.1), 194 (s. v.), 327 n.
aljaibe: 185 (162.1), 194 (s. v.), 252 n.
aljibe: 130 (107).
alma: 82, 92.

---

* La abreviatura n. tras el número de la página y sin indicación posterior remite a las notas de comentarios a los cantos.

Para la alfabetización no se tiene en cuenta la separación entre palabra ni los signos diacríticos (excepto *ñ*).

almadraques: 130 (107), 178 (150.3), 194 (s. v.), 288 n.
almohadas: 130 (107), 178 (150.3).
almosama: 27, 38 (28).
alredeor: 176 (146.1), 334 n.
alto: 90 y n. 33.
alvaiade: 195 (s. v. *Arbayarde*).
alžofar: 171 (141.2).
ama: 82, 89, 93 (78).
amada: 67 (57), 82, 83, 93 (78).
amado: 69 (57), 81, 83, 91 n. 35, 93 (78).
amarillo: 261.
a mí: 182 (158.1).
amiga: 67 (57), 82, 83, 93 (78).
amigo: 69 (57), 81, 83, 91 n. 35, 93 (78).
'ammārîya: 34 n. 27.
amor: 226 n.
amórede: 231.
amorés: 169 (139).
ande: 180 (154).
andjibas: 194 (s. v. *Aljaibe*).
anillo: 82.
anío: 130 (106), 172 (142.2), 194 (s. v.), 279 n., 332 n.
aniyo: 281, 322.
antiwo: 175 n. 10.
antojos: 194 (s. v. *Antožos*).
antojos del camino: 194 (s. v. *Antožos*).
antožos: 171 (141.2), 194 (s. v.), 302 n.
anžibes: 194 (s. v. *Aljaibe*).
añidiendo: 227.
año: 67 (57).
á(o)nde: 241.
arasquín: 249.
arbayarde: 176 (146.3), 195 (s. v.), 235 n.
arbòl: 226 n.
árboles: 305 n.
arbòr: 226 n.
arbules: 169 (139), 195 (s. v.), 304 n., 305 n.
arbùles: 305 n.
arca: 130 (107).
arca de oro: 163 n. 49.
arcaduz: 194 (s. v. *Alcausera*).
arcos: 142, 162 n. 44.
arenal: 322 n.
arrebuír: 170 (140.1), 172 (142.2), 181 (155.1), 195 (s. v.), 301 n.
arregalada: 334.
arrelumbre: 70 (140.1), 181 (155.1), 195 (s. v.), 258 n.
asli: 89 n. 29.
asoñaba: 170 (140.1), 181 (155.1), 195 (s. v.), 220 n.
asoñar: 220 n.
asperando: 170 (140.3).
ašuar: 171 (141.2), 195 (s. v.), 204 (s. v. *Šuar*), 216, 266.
(a)šuar: 177 (149.1), 218 n.
ašuare: 79, 170 (140.5).
ašuar(e): 129 (106).
ašuar nuevo: 177 (149.1).
ašugar: 195 (s. v. *Ašuar*).
atan: 180 (154), 195 (s. v.), 210 n.
atarín: 249 n.
a ti: 182 (158.1).
auarualás: 27 n. 3.
AUREA: 148.
AUREA MERULA: 148.
a vos: 182 (158.1).
awelo: 175 (145.5).
axuar: 195 (s. v. *Ašuar*).
¡ay!: 124 (100), 125 n. 19, 126 (100) y n. 23.
ayí: 289.
ay ... y: 126 n. 27.
azahar: 129 (105).
azumbal: 195 (s. v. *Azumbé*).
azumbar: 195 (s. v. *Azumbé*).
azumbé: 129 (106), 176 (147.3), 195 (s. v.), 255 n.
ažžofar: 174 (144.2).

bab el òors: 27 n. 3.
Bab el Ors: 27.
baile de la rosca: 22 n. 11.
b a j â ḍ : 195 (s. v. *Arbayarde*).
bañaté: 169 (139).
bañí: 179 (153.1), 195 (s. v.), 250 n.
baño: 77 (70), 130 (107), 232.
barba: 160 (131.16).
barbilla: 154 (128), 163 n. 49.
bar miṣwá: 214.
beyǫ: 176 (147.1).
bezedeime: 231.
bezedeismé: 169 (139), 171 (141.1), 178 (152.3), 195 (s. v.), 231 n.
bezedeizme: 171 n. 1.
bien desir: 195 (s. v.), 213 n.
bietes: 172 (142.2), 195 (s. v.), 332 n.
biyetes: 322.

bizcochada: 21.
Blanca Niña: 143, 304 n.
boca: 153-154 (128), 156 (129.4), 160 (131.12).
boca la dulce: 231 n.
bodą: 296.
brassos: 173 (144.1).
braza: 171 (141.1).
brazos: 154 (128), 161 (131.19), 163 (132).
brodar: 152 n. 5.
buen reye: 145 (122), 305 n.
buscar: 67 (57).

cabalga: 83, 87.
caballero: 83, 84, 86, 93 (78).
cabayero: 172 (142.1).
cabe: 319 y n.
cabello: 158 (131.2).
cabellos: 153 (128), 154 (128).
cabeza: 153 (128), 158 (131.1), 162 (132).
ca de: 195 (s. v.), 317 n., 318, 319 y n.
caderas: 153 (128), 154 (128), 156 (129. 10), 164.
cahal: 195 (s. v.), 313 n.
cahale: 170 (140.5), 195 (s. v.), 258 n.
cahal(e): 185 (162.2).
cajale: 258 n., 313 n.
caldo: 25 (14).
calsar: 129 (106), 173 (143).
cama: 130 (107).
camisa: 67 (57), 84, 85, 90, 93 (78), 99 (82), 129 (106), 197 (s. v. *Delgada*), 232, 233 n.
camisas delgadas: 93 (77).
camisita: 181 (156.1).
candados: 130 (107).
candela: 130 n. 41.
candil: 130 (107), 217.
cantarito: 130 (107), 181 (156.1).
cantelo: 20 n. 3.
cañas de Succá: 163 (133).
caño: 130 (107), 196 (s. v.), 299 n.
capotito: 129 (106), 181 (156.1).
cara: 155 (129.2), 159 (131.4).
cara blanca: 233.
çârma: 163 n. 46.
carnero: 80 (74).
carrillo: 156 (129.3).
casar: 85, 86, 214.
castellano: 339 n. 1.
castío: 172 (142.2), 334 n.
castiyo: 324.
cavaleiro: 83.
cejas: 153-154 (128), 158 (131.5), 162 (132).
celiero: 204 (s. v. *Siyeros*).
chandra(s): 36 n. 39.
chapa: 130 (107), 196 (s. v.).
chapí: 129 (106), 176 (147.2), 196 (s. v.), 263 n.
chapín: 196 (s. v. *Chapí*).
chequito: 196 (s. v.), 275 n.
chico: 275 n.
chocolate de la novia: 25 (14).
cillero: 81 n. 16, 204 (s. v. *Siyeros*), 266 n.
cinco: 85, 93 (78).
cinta: 196 (s. v. *Cuchaca*), 242.
cinta de lana: 129 (106), 243.
cintas: 129 (106).
cinturita: 181 (156).
circumcidĕre: 203 (s. v. *Sercusir*).
circuncisión: 204 (s. v. *Sercusir*).
circuzir: 213 n.
cirma: 163 y n. 46, 309 n.
cìrma: 163 n. 46.
cirma de lavrar: 309 n.
clara: 69 (57).
claras aguas: 82 n. 17.
claro: 69 (57), 81, 85, 90, 91, 92 y n. 41, 93 (77), 94, 196 (s. v.), 223 n., 224 n., 237 n.
cobertor de lana: 130 (107).
cochaca: 242.
colorado: 261 n.
coloradó: 261.
comerís: 179 (152.3), 196 (s. v.), 326 n.
como: 196 (s. v.), 295 n.
cómo: 180 (154).
cómo alboreaba: 295 n.
compaña: 326 n.
comprara: 184 (161.2).
conmigo: 69 (57), 85, 87.
contar: 69 (57), 85, 94.
cor: 220 n.
corassón: 173 (144.1).
cordobą: 176 (147.2).
cordón: 106 n. 30.
corpo: 200 (s. v. *Garrido*).
correr el bollo: 21.
cosantes: 12 n. 6.
cosaute: 12 n. 6.
costados: 196 (s. v.), 198 (s. v. *Estrado*), 200 (s. v. *Gala*), 285 n.

coyar: 172 (142.1).
crecido y florido: 129 (105), 298 n.
cuarto: 130 (107).
cuatro: 67 (57), 85, 94.
cuchaca: 196 (s. v.), 243, 244 n.
cuchaca ... de lana: 243.
cuchaca morada: 129 (106).
cuchacas: 196 (s. v. *Cuchaca*).
cuello: 153-154 (128), 156 (129.6).
cuerpo: 86, 162 (131.35).
cuerpo garrido: 200 (s. v. *Garrido*).
cuerpo lucido: 121 (98).
cušaca: 243-4.
cuxacas: 196 (s. v. *Cuchaca*).

dá afena: 38 n. 42.
dafîna: 38 n. 42.
dalde: 263 n.
damos: 272.
danǫ: 272.
danos: 179 (152.4).
d'ansia: 177 (148.1).
danzando: 313 n.
dar: 180 (153.2).
das: 179 (152.3).
d'ašuar: 177 (148.1).
dates: 180 (153.2), 196 (s. v.), 304 n.
dátil: 129 (105), 163 (133), 197 (s. v. *Datilar*).
datilar: 129 (105), 141, 181 (156.2), 196-197 (s. v.), 304 n.
datilero(s): 196 (s. v. *Datilar*).
dátiles: 163 n. 47, 197 (s. v. *Datilar*).
decir: 85, 94.
dedo: 82.
dedos: 161 (131.22), 163 (132).
dedos del pie: 162 (131.34).
dejá: 179 (152.4), 197 (s. v.).
dejaldos: 263 n.
déjame iré: 243.
dejeisme: 179 (152.3), 197 (s. v.) 301 n.
delgada: 69 (57), 81, 84, 85 y n. 22, 90 n. 33, 93 (77-78), 99 (82), 197 (s. v.), 233 n.
del tilar: 141.
demanda 'petición': 197 (s. v.), 277 n.
demanda 'pide': 197 (s. v. y s. v. *Demandar*).
demandar: 69 (57), 86, 94, 181 (155.1), 197 (s. v.), 277 n., 305 n.
demandole: 197 (s. v. *Demandar*).
depedir: 69 (57), 86, 94, 178 (152.1), 181 (155.1), 197, 220 n.
desdizer: 173 n. 5.
desilde: 197 (s. v.).
desir: 69 (57), 173 (143), 178 (152.1), 217 n.
desmayís: 179 (152.3), 197, 212 n.
desmirar: 181 (155.1).
desmiro: 181 (155.1), 197 (s. v.), 318 n., 319, 320.
de(s)partir: 319.
desposado: 88.
desposar: 214.
despozado: 323, 324.
d'esta: 177 (148.1).
d'esta novia: 235 n.
destrensa: 173 (143).
dez-: 197 (s. v.).
dezilde: 171 (141.1), 175 (145.3), 179 (152.4), 263 n.
dezir: 219.
día: 67 (57).
día del pescado: 38 (28).
dientes: 153-154 (128), 156 (129.5), 160 (131.14), 163 (132).
diera(n): 228 n.
dijiera: 80 (153.1).
dijieron: 180 (153.1).
Dio: 177 (149.2), 182 (157.3), 197 (s. v.), 274 n., 277, 281 y n.
Dios: 177 (142.2), 231, 277, 281.
*diser: 173 (143).
dites: 180 (153.2), 304 n.
dizer: 85, 173 (143) y n. 5, 178 (152.1), 185 (162.3), 197 (s. v.), 217 y n. 6.
dizze: 173 (144.1).
dizzilde: 170 (140.3), 173 (144.1), 175 (145.3).
donẑeya: 171 (141.3).
dormir: 69 (57), 80 (76), 81, 82, 85, 86, 94, 178 (152.1), 252 n.
d'oro: 177 (148.1).
dote: 79 n. 14.
ducados: 79, 197 (s. v.), 228 n.
dulse: 173 (143).
duna: 156 (129.10).
durmir: 217.

é: 132 (111).
ę́: 176 (147.3), 237 n.
echaƚe: 174 (144.3).
echarse a dormir: 216.
eché: 184 (161.2).
echí: 268.
ef: 132 (111).
el mi...: 182 (157.1).

embaña: 181 (155.1), 198 (s. v.), 252 n.
empolando: 185 (162.3), 189 (175), 198 (s. v.), 261 n.
empolar: 129 (106), 261 n.
empreñada: 86, 89, 94, 181 (155.1), 198 (s. v.), 290 n.
empreñar: 198 (s. v. *Empreñada*).
en ca de: 180 (154).
encías: 153-154 (128).
encontrara: 184 (161.2).
encontrí: 170 (140.3).
endelicado: 181 (155.1), 198, 264 n.
enfilar: 175 (145.1), 181 (155.1), 198 (s. v.), 304, 308 n.
enfile: 198 (s. v. *Enfilar*).
englutirse: 198 (s. v. *Engrute*).
engrute: 198 (s. v.), 271 n.
enšuga: 171 (141.2), 176 (147.2).
entrenzarme: 312 n.
épine de la Vierge: 134 (114).
epithalamio: 12 y n. 9.
Erdueña: 198 (s. v.), 322 n.
escalones: 130 (107).
escudero: 84.
eslam: 271.
(e)slam: 271.
eslama: 268.
(e)slama: 198 (s. v.), 271.
esmalte: 130 (106), 235 n.
esmarde: 176 (146.3), 198 (s. v.), 235 n.
esmarte: 235 n.
espada: 162 n. 43.
espadero: 25 (14).
espaldas: 154 (128).
espartiéronse: 198 (s. v. *Espartir*).
espartirá: 198 (s. v.), 310 n.
espiga: 86, 90, 94, 129 (105), 198 (s. v.).
espozatis: 180 (153.2), 198 (s. v.), 277 n.
estado: 286 n.
estantinas: 170 (140.3).
estará: 176 (147.2).
estás: 179 (152.3).
estrado: 79, 198 (s. v.), 285 n.
Estremadura: 90, 92 y n. 40.
etxe andrea: 36 n. 39.
ezilde: 175 (145.3), 198 (s. v.).

fadar: 175 (145.1), 199 (s. v.), 213 n.
fadaron: 199 (s. v. *Fadar*).
falar: 85.
faldiquera: 175 (145.1), 199 (s. v.), 200 (s. v. *Haldiquera*), 318 n.
faldriquera: 199 (s. v. *Faldiquera*).
fardiquera: 199 (s. v.: *Faldiquera*).
faz: 153 (128).
fecha: 170 (140.2 y 4), 175 (145.1), 199 (s. v.), 322 n.
fer: 199 (s. v.), 269 n.
filho d'algo: 83.
filos: 175 (145.1).
filos de coral: 199 (s. v.), 304 n., 309 n.
fino: 92.
flama: 175 (145.1), 199 (s. v.), 268 n., 271.
flamenco(s): 80 (76), 86, 89, 94 y n. 44.
flamengo: 183 (160), 199, 291 n., 292 n.
florido: 317 n.
florido y granado: 129 (105), 298 n.
folgar: 69 (57), 80 (76), 85, 86, 94, 175 (145.1), 199 (s. v.), 220 n.
folguedes: 199 (s. v. *Folgar*).
fragua: 199 (s. v. *Fragüí*).
fraguada: 199 (s. v. *Fragüí*).
fraguar: 199 (s. v. *Fragüí*).
fraguara: 334 n.
fraguaré: 200 (s. v. *Fragüí*).
fragüí: 179 (153.1), 199 (s. v.), 297 n., 334 n.
fraguó: 199-200 (s. v. *Fragüí*).
frawar: 175 n. 10.
frente: 154 (128), 159 (131.3), 162 (132) y n. 45.
fría: 69 (57).
frolido: 317 n.
fuérame: 184 (161.2).

gala: 200 (s. v.), 304 n.
galán: 88.
galana: 200 (s. v.), 288 n.
gameillo: 200 (s. v. *Gamello*).
gamello: 200 (s. v.).
gameyo: 175 (145.2), 292 n.
garganta: 160 (131.18).
garrida: 200 (s. v. y s. v. *Garrido*), 268 n.
garrido: 69 n. 5, 86, 87, 93 (78), 121 (98), 200 (s. v.), 201 (s. v. *Lozano*), 223, 224 n., 235 n., 272 n.
gosar: 173 (143), 308.
gose al: 308.
gozzar: 173 (143), 308.
gozzará: 173 (144.1), 176 (147.1), 258 n.
goz-ze: 173 n. 6.
gozzo: 173 (144.1).
grande: 275 n.

gravellína(s): 292 n.
guarida: 86, 89, 94, 200 (s. v.), 241 n.
güen: 175 (145.5).
güenos: 319.
guerra: 162 n. 43.
güestro: 175 (145.5).

ḥabaqa: 194 (s. v. *Aljabaca*).
(hab)éis: 179 (152.3).
haber: 179 (152.3), 269 n.
hablarías: 184 (161.3).
hacelle: 174 (144.3).
haldiquera: 199 (s. v. *Faldiquera*), 200 (s. v.), 319.
ḥárqos: 236 n.
hasés: 179 (152.3).
her: 200 (s. v.), 269 n.
ḥérem: 33 n. 26.
hermana: 86, 89, 201 (s. v.), 203 (s. v. *Prima*), 290 n., 314 n., 315.
hermanita: 201 (s. v. *Hermana*).
hermanito: 315 n.
hermano: 86.
hermanos: 79.
hermozos: 311.
hijodalgo: 83, 86, 93 (78), 201.
holgar: 217.
hombros: 154 (128), 161 (131.23).
honrada: 201, 288 n.
hoyo de la barbilla: 160 (131.17).
hundir: 221.

incontrí: 170 (140.3), 179 (153.1), 273 n.
indo: 322.
irmana: 201 (s. v. *Hermana*).
israelita: 339 n. 1.

joyas: 130 (106).
jura: 260 n.
juraba: 260 n.
jurada: 260 n.

la: 182 (157.1-2, 158.2).
lą: 268.
la arca: 294.
labios: 153 (128), 154 (128), 160 (131.13), 162 (132).
la del...: 182 (157.2).
lado: 87.
la estimosa: 332 n.
'l agua: 177 (148.3).
la mi...: 182 (157.1).
la nuestra...: 182 (157.1).
'l arca: 177 (148.3).
la 'speransa: 177 (148.2).
lastimoza: 171 (141.1).
la su...: 182 (157.1), 277.
'l ašuar: 177 (148.3).
LAUDANUM: 134 (114).
laurel: 129 (105).
lavrar: 152 n. 5.
le: 182 (158.2), 334.
l'eau d'anon: 134 (114).
lengua: 160 (131.15).
lešía: 171 (141.2).
levaldos: 46 n. 16, 175 (145.4), 179 (152.4), 201 (s. v.), 300 n.
levantaivos: 179 (152.5).
levantara: 184 (161.2).
levanté: 180 (153.1), 295 n.
levanteime: 180 (153.1), 184 (161.2), 201 (s. v.), 295 n.
levantí: 180 (153.1), 295 n.
levantisme: 294, 295 n.
levar: 300 n.
levara: 46 n. 16.
levaros: 300 n.
libre: 201 (s. v. *Honrada*).
liévalos: 300 n.
limón: 129 (105), 201 (s. v.).
limonar: 129 (105), 181 (156.2), 197 (s. v. *Datilar*).
limones: 201 (s. v. *Limón*).
limón limonar: 304 n.
linaje: 285 n.
*linaje: 79.
lindo amado: 237 n.
lindo amigo: 237 n.
llamar: 67 (57).
llevar: 221.
lleve: 87.
lo: 182 (158.2).
lọ pechos: 177 (150.1).
losano: 69 (57), 201 (s. v.), 224 n.
loup: 134 (114).
lozano: 69 n. 5, 86, 87, 93 (78), 122 (98), 201 (s. v. *Losano* y *Lucido*), 223 n., 224 n.
lqandil: 130 n. 41
lucido: 87.
lumbre: 199 (s. v. *Flama*).
lunar: 201 (s. v.), 217 y n. 4, 218 n.
lu(n)ar: 218 n. 10.
lunes: 246 n.
lunes de mañana: 295 n.
lusido: 69 (57), 201 (s. v.), 223 n.

má: 132 (111).
maçales: 201 (s. v. *Mazzale*).
madre: 69 (57), 82, 121 n. 6, 216.
malamente: 132 (111).
male: 170 (140.5).
malhaya tú: 176 (147.1).
mal precio: 36 n. 39.
maná: 23 (10).
mano: 82, 156 (129.7).
manos: 154 (128), 161 (131.20).
mansanitas: 173 (143).
mansanitas de oro: 129 (105), 226 n.
mansebo: 322.
manzana: 22 (10).
manzano: 81 n. 16.
manẑebo: 171 (141.3), 201 (s. v.), 332 n.
mañana: 67 (57), 79 n. 14, 247 n.
mar: 69 (57), 87, 92.
marcos: 142.
marido: 33 n. 23, 69 (57), 86, 87, 88, 90, 92 y n. 38, 93 (78), 94, 203 (s. v. *Regalo*), 205 (s. v. *Velado*), 223 n., 225 n.
maridos chicos: 275 n.
marza: 158 n. 20.
maṭraḥ: 194 (s. v. *Almadraques*).
maya: 114 (90).
mayas: 157 (131).
mayo: 113.
mazal: 201 (s. v. *Mazzale*).
mazale: 258.
mazzāl: 201 (s. v. *Mazzale*).
mazzale: 173 (144.1), 201 (s. v.), 258 n. 259.
me: 182 (158.1).
meatad: 243.
m'eché: 177 (148.1).
m'eché a velar: 218 n.
m'echí a: 219.
me echí a...: 219.
mejillas: 154 (128), 156 (129.3), 160 (131.8).
mercader: 80 (76), 86, 89, 94, 291 n.
mes: 67 (57).
mesa: 130 (107).
m'has pedido: 177 (148.1).
m'he levantado: 177 (148.1).
mi lado: 69 (57), 85.
mirar: 181 (155.1).
mitad: 243.
mole: 170 (140.4), 189 (175), 201 (s. v.), 322 n.
morada: 86, 89, 94.
morado: 244 n.
morena: 46 n. 18, 118, 297 n.
morenita: 264 n.
moreno: 264 n.
mos: 178 (151), 188 (172), 201-202 (s. v.), 218 n. 8, 272, 275 n.
mosotros: 218 n. 8.
mouche à miel: 132 (111).
mozas del caldo: 21.
mucales: 197 (s. v. *Datilar*).
muestro, -a: 178 (151), 188 (172), 202 (s. v.), 218 n.
muger garrida: 200 (s. v. *Garrida*).
muger velada: 205 (s. v. *Velado*).
muslos: 161 (131.29).

nada: 79 n. 14.
naguas blancas: 245 n.
nagüita blanca: 129 (106), 202 (s. v.), 245 n.
naranja: 9 (4), 164.
narí: 176 (147.1), 308.
nariz: 153 (128), 154 (128), 160 (131.9), 162 n. 45.
'n el: 232.
noblepin: 134 (114).
noche: 67 (57), 79 n. 14, 247 n.
noviá garridá: 169 (139).
novio: 33 n. 23.
nuca: 154 (128).
nwar: 148.

oídos: 160 (131.11).
oire: 148.
ojos: 153 (128), 154 (128), 159 (131.7), 162 (132).
ojos negros: 263 n.
oliva: 197 (s. v. *Datilar*).
olivar: 197 (s. v. *Datilar*).
ombligo: 161 (131.28).
onsa: 176 (147.1).
orejas: 153 (128), 160 (131.10).
oría: 202 (s. v.), 300 n.
oría: 176 (147.1), 237 n.
orías: 172 (142.2), 237 n.
oriyas: 219.
oro: 130 (106).
oro claro: 93 (77).
oro fino: 93 (77), 130 (106).
oro molido: 130 (106).
os: 182 (158.1).

padre: 79.
pajaritos: 23 (11).
pala de enfornar: 152 n. 6.

palmas: 161 (131.21).
palmero: 118 n. 74.
pan: 130 (107).
pan de la boda: 21, 22 n. 11.
para: 223 n.
parecías: 179 (152.3).
paresitis: 180 (153.2), 295 n.
parida: 86, 89, 94.
pasos: 162 (131.33).
pecho: 154 (128), 161 (131.24).
pechos: 156 (129.8), 161 (131.25), 163 (132).
peigne de renard: 134 (114).
peinarme: 312 n. 17.
peine de oro: 129-130 (106).
pelado y empolado: 261 n.
peliscan: 202 (s. v. *Pelisquito*).
peliscar: 202 (s. v. *Pelisquito*).
pelisco: 202 (s. v. *Pelisquito*).
pelisquito: 176 (146.2), 202 (s. v.), 301 n.
pellizcar: 176 (146.2).
pellizco: 176 (146.2).
pení: 324.
perdonís: 179 (152.3), 202 (s. v.), 326 n.
peregrino: 118 n. 74.
perlas: 130 (106), 164.
pertucal: 9 (4), 142 (120).
pescuezo: 154 (128).
pestañas: 153 (128), 154 (128), 159 (131.6).
piadad: 141, 170 (140.3), 202 (s. v.), 304.
picá: 43 n. 3, 169 (139).
pidirte: 170 (140.3).
piedad: 141.
piedé: 169 (139).
piel: 176 (146.2).
piernas: 154 (128), 161 (131.30), 163 (132).
pies: 154 (128), 162 (131.32).
pilisco: 202 (s. v. *Pelisquito*).
pinho: 86.
pino: 129 (105).
piñolou: 134 (114).
pīo: 86.
piyut: 29 (y n. 11).
plata: 130 (106).
plata fina: 130 (106).
pondré: 217 n. y n. 3.
*pondrí: 217 n.
ponelle: 174 (144.3).
ponés: 179 (152.3), 203 (s. v.), 235 n.
presente: 22 (9).
preto: 170 (140.4).
prima: 86, 89, 203 (s. v.), 290 n.
primo: 86.
proclamas: 21.
puerta: 130 (107).
*pŭlus: 261 n.

qādûs: 193 (s. v. *Alcausera*).
qāhāl: 195 (s. v. *Cahal*).
que: 128 (102) y n. 34.
quería: 185 (161.6).
queriades: 178 (152.3).
quiere: 82, 89, 93 (78).

Raḥel: 77 (70), 172 (141.5), 185 (162.2), 310 n.
rama: 86, 90, 94, 129 (105), 198 (s. v. *Espiga*).
ramada: 203 (s. v.).
ramo: 21, 22 (9), 86.
ramos: 305 n.
recordar: 220 n.
recordari: 220 n.
redoma: 13 n. 10.
regalo: 87, 90, 94, 203 (s. v.), 205 (s. v. *Velado*), 255 n.
regmido: 320.
regueifa: 19 n. 2, 20 n. 3.
remira: 203 (s. v. *Resmiro*).
remirar: 203 (s. v. *Resmiro*).
remiren: 203 (s. v. *Resmiro*).
remiro: 203 (s. v. *Resmiro*).
remmiro: 319.
remos: 304 n., 305 n.
renard: 134 (114).
resmiro: 197 (s. v. *Desmiro*), 203 (s. v.), 319, 320.
revertiendo: 181 (155.1), 203 (s. v.), 211 n.
rexmir: 203 (s. v. *Resmiro*).
reye: 170 (140.5).
río: 69 (57), 81, 85, 90, 91 y n. 37, 92 y n. 41, 93 (78), 94, 196 (s. v. *Claro*), 237 n.
río forte: 92.
rodillas: 161 (131.31).
rojo: 261.
romera: 46 n. 18, 118, 297 n., 298 n.
romerico: 298 n.
romerita: 118, 181 (156.1), 264 n.
romero: 118, 264 n.
romeros: 118 n. 74.
rosa: 129 (105).
rosa: 254.
rosale: 129 (105), 170 (140.5).

rosca de sobar: 203 (s. v.), 304 n.
roscas: 203 (s. v. *Rosca de sobar*).
rosco: 304 n.
rostro: 155 (129.2).
roza: 171 (141.1).
rozal: 171 (141.1).
rubios: 318 n., 319.

sábanas de Holanda: 130 (107), 288 n.
šabbat-haftará: 29 n. 8.
šabón: 171 (141.2).
saftaráy: 29 n. 8.
saftarráy: 29 (19).
sapatito de cordobą: 129 (106).
sayas blancas: 245 n.
sebterray: 29 n. 8.
s'echó: 177 (148.1).
seda: 152 n. 5.
seda de labrar: 309 n.
se lava: 33 n. 23.
se le: 220 n.
se le ríe: 220 n.
selombra: 204 (s. v. *Solombrá*).
se me: 182 (158.3).
sení: 179 (153.1), 203 (s. v.), 218 n., 324.
seniore: 134 (114).
senó: 173 (143).
s'enšuga: 304 n.
señor padre: 183 (159.3).
ser: 269 n.
sercusa: 325.
sercusir: 178 (152.1), 203 (s. v.), 204 (s. v. *Sercuza*), 326 n.
sercuza: 204 (s. v.), 326 n.
sercuzir: 326 n.
serena: 142, 170 (140.3), 204 (s. v.), 305 n.
serías: 184 (161.3).
serne: 170 (140.4), 189 (175), 204 (s. v.), 322 n.
Sevía: 172 (142.2).
s'haftará: 29 n. 8.
Sil: 69 (57), 87, 92.
siman: 204 (s. v. *Simane*).
sīmān: 204 (s. v. *Simane*).
simane: 170 (140.5), 185 (162.2), 204 (s. v.), 223 n.
simmán: 223 n.
simmān: 204 (s. v. *Simane*), 223 n.
sinco: 69 (57).
sinta del telar: 129 (106).
sir: 92.
sircunsir: 204 (s. v. *Sercusir*).
*sircunsisir: 204 (s. v. *Sercusir*).
sirena: 142.
sirma: 152 n. 5, 163 n. 46.
siváa barajot: 16.
siyero: 204 (s. v. *Siyeros*).
siyeros: 130 (107), 204 (s. v.), 266 n.
slam: 271.
slama: 268.
so: 134 (114).
sole: 204 (s. v. *Solombrá*).
solombra: 204 (s. v. *Solombrá*), 251 n.
solombrá: 185 (162.3), 189 (175), 204 (s. v.), 251 n.
solombrera: 204 (s. v. *Solombrá*).
soñaba: 170 (140.1), 184 (161.2).
šuar: 170 (140.2), 195 (s. v. *Ašuar*), 204 (s. v.).
šuar nueva: 177 (149.1).
subeme: 180 (153.3), 204 (s. v.), 269 n.
subemos: 269 n.
suber: 269 n.
suberás: 249 n.
suber(ás): 178 (152.1).
suberé: 269 n.
suberemos: 269 n.
subir: 269 n.
sub umbra: 204 (s. v. *Solombrá*).
suegra: 69 (57), 82.
sueño: 170 (140.1).
sufre: 204 (s. v.), 250 n.
sufrir: 250 n.
sumbul: 195 (s. v. *Azumbé*).
supites: 180 (153.2).
supiti: 176 (147.1), 180 (153.2), 204 (s. v.), 227 n.
supitis: 180 (153.2), 227 y n.

tabaque: 38 (28), 321.
tabaques: 321.
tálamo: 23 (10).
talle: 154 (128), 156 (129.9), 161 (131.26), 164.
tantas: 142.
tantos: 142.
taslit: 89 n. 29.
tate, tate: 205 (s. v.), 243, 246 n.
*taza: 163 n. 49.
taza de cristal: 163 n. 49.
taza... de oro: 163 n. 49.
te: 182 (158.1).
techerí: 171 (141.2), 205 (s. v.), 270 n.
techerís: 187 (166).
tefellim: 129 (106), 205 (s. v.), 213 n., 326 n., 340 n. 1.
tefellimes: 326 n.

tefeḥlimes: 129 (106), 178 (150.2), 205 (s. v.), 326 n.
tefeḥlim(es): 174 (144.3), 185 (162.2).
tefilin: 205 (s. v. *Tefeḥlim*).
t e f i l l ī m : 205 (s. v. *Tefeḥlim*).
tefillin: 213 n., 326 n.
tejerís: 268.
tengáis: 218 n.
tengás: 179 (152.3), 205 (s. v.), 218 n.
t e r t i a r e : 170 (140.3).
tešerís: 171 (141.2), 179 (152.3), 205 (s. v.), 268 n.
t'ha parido: 177 (148.1).
tomar: 178 n. 12.
tomara: 184 (161.2).
*tomer: 178 n. 12.
tomerís: 178 n. 12, 179 (152.3), 205 (s. v.), 223 n.
toquita: 181 (156.1).
toquita morada: 129 (106), 243, 244 n.
toronja: 142 (120).
traeldes: 263 n.
traer: 180 (153.1).
tragapán: 152 n. 6.
traje: 180 (153.1).
*trají: 180 (153.1).
trajié: 179 (153.1), 205 (s. v.), 269 n.
trajites: 180 (153.1-2), 205 (s. v.), 249 n., 269 n.
trajito: 129 (106), 181 (156.1).
trancando: 205 (s. v.), 312 n.
transar: 141, 170 (140.3), 205 (s. v.), 304 n.
tranza: 312 n.
tranzando: 312 n.
trenza: 108 (87).
trenzas: 155 (129.1).
trenzar: 141.
t r ī n a : 170 (140.3).
truje: 180 (153.1).
trujiera: 180 (153.1).
trujieron: 180 (153.1).
trujites: 269 n.
tú: 183 (160).
tú, el...: 182 (157.2).

uerrēs: 290.
u m b r a : 204 (s. v. *Solombrá*).
usted: 183 (160).

vaca: 80 (74).
vado: 90, 91 y n. 37, 92, 93 (77-78), 224 n.
valido: 205 (s. v.), 275 n.
valverde: 129 (105).
várṣa: 290.
velado: 69 (57), 86, 87, 88, 92 y n. 38, 93 (78), 203 (s. v. *Regalo*), 205 (s. v.), 223 n., 255 n.
vendría: 184 (161.4).
venemos: 178 (152.2), 206 (s. v.), 272 n.
venimos: 272 n.
venís: 185 (161.7).
ventana: 130 (107).
verde: 261 n.
verdé: 261.
verdura: 277 n.
verís: 179 (152.3), 206 (s. v.), 315 n.
vestir: 129 (106), 178 (152.1).
vicios: 206 (s. v. *Visio*).
vida: 82, 92.
vidá: 169 (139).
viejo... de antigüedad: 305 n.
vientre: 154 (128), 161 (131.27).
vino [verbo]: 184 (161.5).
vino [sust.]: 69 (57), 81, 92, 93 (77), 94, 130 (107), 223 n.
*vino claro: 93 (77).
*vino tinto: 93 (77).
visia: 206 (s. v.), 258 n.
visio: 206 (s. v.), 258 n.
vister: 129 (106), 178 (152.1), 206 (s. v.), 218 n.
vivir: 178 (152.1).
vo: 176 (147.1), 183 (158.4).
vo[1] le: 174 (144.3), 215.
vos: 179 n. 16, 183 (158.4 y 160), 206 (s. v.), 235 n.
vos la: 227.
vosotros: 183 (160).
vosse: 173 (144.1), 270 n.
vṛṣan-: 290.
vuelto: 181 (155.2), 212 n.
vuestrǫ cabeyǫ: 183 (160.4), 176 (147.1).

wen: 175 (145.5) y n. 10.
wey: 175 (145.5).

y: 49 (33), 52 (36), 126 (101) y n. 26, 127 (101) y ns. 28-29, 295 n.
ya: 128 (103), 184 (161.3), 206 (s. v.), 269 n.
¡ya!: 124 (100).
¡ya hasrá!: 269 n.
ya láili: 249 n.
ya-lailí: 193 (s. v. *Aladín*), 249 n.
yamar: 172 (142.1).
¡ya robbi!: 269 n.

yaves: 130 (107), 172 (142.1).
¡y ay!: 127 (102).
y el que: 126 n. 26.
yerbabuena: 129 (105).
yerba verde: 129 (105).
y este: 126 n. 26.
yevatis: 180 (153.2), 206 (s. v.), 277 n.
yevé: 265.
yindo: 322.
yúyus: 27 n. 3.

zuz: 340 n. 1.
zuze: 340 n. 1.
zuzes: 340 y n. 1.
zuzim: 340 n. 1.

ἔρση: 290.
χάδος: 193 (s. v. *Alcausera*).

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS *

A coger amapolas: 57.
AGRADEZCO AL DIO DEL CIELO (XXXVI C): *286.*
Aí por las arenitas y por el arenar: 136.
Aires de los zielos: 58.
A la guerra me lleva: 57.
A la pasada de un río: 91 n. 35.
A la señora novia: 20 n. 3.
A los baños de amor: 32.
Al pasar el río: 91.
Al son de los chorricos: 102 n. 20.
Amigo el que yo más quería: 90.
AMOR, SI TE VAS (XXXV): *284.*
Andá noramala agudo: 60.
ande se bañe esta novia (XX): *66*, 75.
Anoche, mi madre (V C): 72, *76.*
Ansí dize la nuestra novia: 138.
A pino huelen — puerta y ventanas: *296.*
A por la novia venimos: 273.
Arasquín, que vengo de zumba: 249.
Arde, corazón, ardé: 135.
A riberas de aquel vado: 91.
ARRELUMBRES TÚ, ARRELUMBRES (XXIV B var.): *259*, [*357*].
Arrimárame a ti, rosa: 251.
Arroyo, no corras más: 136.
Así se arrimó (XXXVII): 72.
AŠUAR NUEVO (V A y var., B): *215*, [*352*].
A TODOS LOS CABAYEROS (XXVIII y var.): *206*, [360].
...aún comemos los picos: 22 n. 11.
A un morito mal nacido: 107.
AUNQUE DE LOS BAÑOS VENGO (XX): *251.*

---

* Se incluyen los primeros versos de fragmentos de poemas destacados en el texto.

Los poemas objeto del presente estudio están señalados en versalita; su orden en la parte quinta se indica con números romanos. Tras los dos puntos, los números en cursiva hacen referencia al texto íntegro; entre paréntesis a indicación de variantes; entre paréntesis cuadrados a transcripciones musicales.

AUNQUE LE DI LA MANO (XXXIV A y B): 71, *282*.
AY, ALADÍN, QUE NO HAY DOTE (XVIII B var.): (*248*).
¡Ay, amor: 125.
ayí está una fuente (XXXVIII var.): 289.
—¡Ay Juana, cuerpo garrido!: 83.
¡Ay, los que en andas del viento: 125.
¡Ay, maresita del Carmen: 125.
¡Ay, mi padre; ay, mi madre!: 252.
¡Ay, mi padre, y ay, mi madre!: 252.
¡Ay petenera gitana: 127.
¡Ay, qué entradita de mayo!: 110 n. 51.
¡Ay, que no oso: 61
¡Ay, válgame Dio del sielo: 145.
¡AY, VIVA ERDUEÑA! (L): *321*.
¡Ay yayayayay: 127.

Bailemos agora, por Deus, ai velidas: 298.
Bistete de berde: 257.
Blanca como la luna: 235.
Buena comida (LIII): 71.
BUENA SEMANA NOS DÉ DIO (IV y var.): *213*, [351].
Buenas salidas de abril: 111 n. 51.

Caballero, queráisme dejar: 244.
Cabayo en que cabalgaba (XVII D): 246.
Camina don Sancho: 100 n. 13.
CASÁRAME MI PADRE (XXXIX): 57, *291*.
Casóme mi padre: 108.
Cervatica tan garrida: 84.
—¿Cómo la viera (X): 59, *67*.
—Cortadle, señora: 93.
CUANDO YO EN CABE MI PADRE (XLIX B): (*319*).
CUANDO YO EN CA DE MI PADRE (XLIX A, C y var.): *318*, (*319*), [367].

Daba sombra el alameda: 103.
DADLE A SENAR (LI y var.): *323*.
Dale si le das: 61.
DANO A LA NOVIA (XXX var.): (*271*), [361].
DANOS A LA NOVIA (XXX): *272*.
Debajo d'aquel cillero: 81 n. 16.
DEBAJO DEL LIMÓN (XVI A): 32, *49*, *240*.
DEBAJO DEL LIMÓN LA NOVIA (XVI B y var.): *241*, [354].
Debajo de un rosal verde — pusieron la mesa: 114 n. 58.
DECIDLE A MI AMOR (XXVII B): *264*.
de dientro, d'aquella torre: 290.
dejá el amor para la noche (XVIII A y B): 67.
Déjame ir a los baños: 233.
Del amor vengo yo presa: 135.
De lá venho, madre: 238.
Dentro en el vergel: 115.
DESDE HOY, LA MI MADRE (VII A y var.): *222*, (*223*), [352].
DESDE HOY MÁS, MADRE (VII B): *224*.
DESÍA EL AGUADERO (XXXVIII y var.): *289*, [362].
DESIDLE A MI AMOR (XXVII C var.): (*265*), [*359*].

De veinticinco escalones (XXXIII C): *279*.
De veintisinco escalones (XXXIII B, D y var.): 70, *279*, *280*.
De ventisinco escalones (XXXIII A): *278*.
Dezilde al amor (XXVII C): *265*.
Dezilde a mi amor (XXVII A): *262*.
Dia de Casimodo iglesias e altares: 13.
Dice la nuestra novia: 137.
Dígale a mi velado: 88.
Dise la nuestra novia (XLIV B var.): (*308*), [365].
Disen que lo verde (XXIII y var.): *72*, *256*.
Dizilde al amor — si me bien ama: *75*.
Dizze la nuestra novia (XLIV B): *305*.
Dizzilde a mi amor (XXVII A): 33.
Dodona, dodona: *235*.
Dona nas donas, | Sennor das Sennores: 51.

él me dio un abrasso (XV A): 69, 105.
El novio le dio a la novia: 281.
El novio le dize a la novia: ¿Cómo se llama esta cabeza?: 138.
En acordarme quien fui: 135.
En ellas mora un hombre rico (XLI): 71.
En la boda desta aljama: 38 n. 45.
En la fuente del rosel: 32.
En la fuente está Leonor: 99.
En la huerta nace la rosa: 45.
En los álamos duerme la niña: 103.
En los tálamos de Sevilla: 85.
En medio de aquella huerta: 290.
En Sevilla quedan presos: 106.
Entra mayo y sale abril: 109.
Entrar quiere el mes de mayo: *113*.
entre el año y salga el mes (VIII A): 112.
Entre el mes y salga el año (VIII A, B y var.): 67, *225*.
Enviárame mi madre: 99.
Espera, señor (XXVI): *261*.
—"Esta palomita (X A y var., B): *227*, (*228*), [353].
Estas casas altas son (XLI): *296*.
Estoi á la sonbra: 58.
Eu velida non dormia: 104 n. 24.

Fazen las dueñas triscas en camisas delgadas: 84.
Fuérame a bañar (XV A y B): 31, 101, *237*, (*239*).
fuy cortar la hoja: *299*.

Gentil caballero: 105.
Guárdame las vacas: 105.

Hasta aquí me ha placido: *56*.
Hecha está la cama (XXXVII): *287*.
Hermana, hermana (XLVII y var.): *314*, *315*, [367].
¡Hola, que me lleva la ola: 116.
Hum amigo que eu avia: 226.

La despozada por el wen día (I): *209*.

La jus desouz l'olive: 102 n. 20.
La madre d'esta novia (LIII y var.): *325*, [368].
la mejorsita de eya para mi amiga (IX): 66.
La mi cinta de oro fino: 87.
La novia destrensa el pelo (III B y var.): *212*, [351].
La novia destrenza el pelo (III A): *211*.
La novia, vente conmigo (XXIV A): *258*.
La novia, vuestro cabeyo (II): *28*, *210*.
—"La onza de la gracia (XI B): *230*.
Las nubes van por el cielo: 211.
Las uodas fueron fechas, ricas e auondadas: 11.
La vostra amor m'ich fa venir: *92*
Levantaivos, nuera (XXIX A y var.): *267*, (*268*), [360].
Levanteime, madre (XL): *293*.
Levantisme, madre (XL var.): (*294*), [363].
Levantou-s' a velida: 84.
Lloraba la casada por su marido: 87.
Llueve menudico: 117.
Los anillos ya están dados: 255.
Los cabellos atados: 106.

Madre, mi madre (VI B): *220*.
Mano a mano los dos amores: 104.
Marzo florido: 111 n. 51.
más déjame ir a los baños: 251.
Mimbrera, amigo: 104.
Minno amor tan garrido: 88.
"Mi nuera, mi nuera (XXIX B): *269*.
Mos nació un hijo: 236.
—Muerto le dejo a la orilla del río: 91 n. 35.

Niña de saia blanca: 245.
Ni por sien navíos (XLIII): *300*.
No alto daquela serra: 230.
No corras, arroyo, ufano: 135.
—No la vendo por onsa (XI A): 56, 70.
—No maldigái, la mi bolisa: 107.
No me case mi madre: 108 n. 42.
No me diga nadie (XLVIII): *316*.
No me orbides tú, hermanito: 315.
No me puso mi madre (XIV B y var.): *31*, 56, (*235*).
No me puso mi madre: 236.
Norabuena vengáis, Abril: 110 n. 50.
Norabuena venga, venga: 112 n. 53.

O anel do meu amigo: 121 n. 4.
¡Oh qué mañanica, mañana: 101.
Oh! que relustror — de cara y de frente: 236.
Orillicas del río: 56 n. 54, 98.

Para bien entrado mayo: 110 n. 51.
Para ser una dama: 162 n. 41.
parida de un hijo (XXXIII A): 71.
Par un matin la belle s'est levée: 99 n. 10.

PASE LA NOVIA ANDANDO (XI A y var.): 56, *229*, [353].
Pisaré yo el polvico: 44 y n. 5.
Pisaré yo el polvó: 44 n. 5.
Pónteme de cara: 59.
POR DIO, LA NUESTRA NOVIA (XII): *43*, *231*.
POR DIOS, LA NUESTRA NOVIA (XII var., XIV A): (*231*), *234*.
Por el río me llevad, amigo: 104.
POR EL VALVERDE (XXV y var.): *260*, [*358*].
¡Por el val verdico, mozas: 260.
Por las orillas del río: 98.
Por las riberas del río: 103.
Por los señores nobios: 278.
Por que en grand gloria: 48.
—¿POR QUÉ NO VIENE, PADRE (LVII): 68, *335*.
—"POR TU VIDA, EL PAJE (XXIX C): *270*.
Pues que en esta tierra: 75.

¡Qué bien parece la cama!: 37 n. 40.
Que bien, que mal: 59.
que en casa de mi padre: 109.
Que fazen en vila: 89.
—¿Qué hasés, mi noviá garridá? (XVI A): 43, 100.
¡QUÉ HERMOSOS OJOS TIENES TÚ, RAHEL! (XLV B): (*311*).
¡QUÉ HERMOZOS OJOS TIENES TÚ, RAHEL! (XLV B var.): (*311*), [366].
¡QUÉ E[1] LO BUENO QUE E[1] LO BUENO (XXXII var.): (*277*).
¡QUÉ LINDO PELO TIENE TÚ, RAHEL! (XLV A): 37, *310*.
¡QUÉ LO BUENO QUÉ ES LO BUENO (XXXII): *276*.
que me adormía (VI A): *116*.
¡Que me hayan casado: 109.
que muestra novia (V A): 70.
Que nuestra nobia: *76*.
—"QUE ¿QUÉ QUERIADES?" (XXI): *144*, *253*.
QUE SI FUESES A BAÑAR (XIII B): *233*.
Que si las joyas tú me trajites (XVIII B): 71.
QUE SI TE FUERES (XIII A y var.): *232*, [*354*].
Que yo no puedo (XXVII A): 43, 59, 117.
¿Quién lo irá a buscar? (III A): 66, 68.

Riberitas hermosas: 57 n. 55.
Rodrigo Martínez: 90.

Sea de galán el brazo: 88.
SE LAVA ESTE NOVIO (XXII A y var., B): *254*, (*255*), [356].
SE LO AGRADESCO A MI MADRE (XXXVI B): *285*.
Se oj'o meu amigo: 101.
Siento sincuenta curas: 245.
Si me das de tus cabellos: 28.
Si me preguntaren: 60.
Si te vas a bañar Juanica: 102.
So-lo ramo verde florido: 121 n. 4.
Son tus ojos, niña: 58 n. 60.
Soñé que junto a una fuente: 240.
Soy el mensajero: 111 n. 51.
SUAR NUEVA (V C): 29, *215*.

—Suegra, la mi suegra: 261.
SUFRE POR EL AGUA (XIX): 43, *250*.
—"TATE, TATE, CABAYERO (XVII D): *246*.
...Tate, tate, cabayero (XVII C): 102.
Tengo una parte aquí de tus cabellos: 106.
—Teresica hermana: 314.
...tienes la cara: 235.
¿Tocaste las quintas: 12.
Todas cantan en la boda: 135.
Todas las flores marcharon: 69 n. 4.
TRANCANDO, TRANCANDO (XLVI y var.): *312*, [366].

Una fuente hay en Sofia: 290.
UNA HIJA TIENE EL REY (LVI y var.): *333*, (*334*), [369].
Una noche como ésta (XLIII): 36.

Vai lavar cabelos: 89 n. 30.
Vestíme de verde: 256.
Vide estar una doncella: 114 n. 59.
Vi los barcos, madre: 100.
viniera la ola (VI B): 116.

Y AGRADESCO A DIO DEL SIELO (XXXVI A): *285*.
Ya ha venido mayo — por esas laderas: 111 n. 51.
Y ALADÍN QUE NO HAY NADA (XVIII A): *248*.
—"Y ANOCHE, MI MADRE (VI A y var.): *219*.
Ya no se llaman dedos: 308.
Y ARRELUMBRES Y ARRELUMBRES (XXIV A var.): (*258*).
Y ARRELUMBRE Y ARRELUMBRE (XXIV B): *259*.
Ya se sale Guiomar — de los baños de bañar: 144.
Ya se sale la princesa: 144.
YA SE VA LA BLANCA NIÑA (XLIV A): *302*.
YA TRAEMOS A LA VACA (LIV): *39*, *327*.
Y AUNQUE LE DI LA MANO (XXXIV B var.): (*283*).
Y AUNQUE YO NO VENDÍ NADA (XLII y var.): *297*, [364].
Y AY, ALADÍN, QUE NO HAY DOTE (XVIII B): *248*.
Y EL DESPOSADO (LII): *67*, *324*.
Y EL DEPOZADO (LII var.): (*324*).
Y él me daría (V C): 30
Y el que tiene buen cuerpo (XLVI): 71.
y en mi mano traigo al novio (XX): 33.
Y ESPERA, SEÑOR (XXVI var.): (*261*), [*358*].
Y ESTÁ RAḤEL LASTIMOZA (LV y var.): *331*, (*332*), [369].
Y ESTAS CASAS ALTAS SON (XLI var.): (*296*).
—"Y ESTE DÍA, LA NUESTRA NOVIA (XXXI): *274*.
...yo irme quería (VII A): 30.
YO ME LEVANTARA UN LUNES (XVII A, B y var., C): *242*, *243*, *244*, [355]
Y UN AMOR QUE YO TENÍA (IX y var.): 226.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

		Págs.
1-2	*"Bab-el-ors": los nombres de los contrayentes pintados con añil* (fotos J. Martínez Ruiz)	32-33
3	*Adafina cociendo en el adafinero* (foto J. Martínez Ruiz)	40-41
4	*Viejo estañador sefardí de Alcázar* (foto J. Martínez Ruiz)	40-41
5	*Litografía de Sol Hachuel, "la heroína hebrea"* (foto J. Martínez Ruiz)	144-145
6	*Joven moderna con el tradicional vestido de "berberisca"*	144-145
7	*Detalle de la sinagoga Mayor: galería femenina* (foto J. Bta. Vilar)	184-185
8	*Interior de la sinagoga de rabí Isḥac Bengualid* (foto J. Bta. Vilar)	184-185
9	*Puerta de la judería de Tetuán* (foto J. Bta. Vilar)	208-209
10	*Puerta de la judería de Xauen* (foto R. J. Benazeraf)	208-209
11	*Judería de Alcázar: rincón de los plateros* (foto J. Martínez Ruiz)	280-281
12	*Patio interior de una vivienda: faenas domésticas* (foto J. Martínez Ruiz)	280-281
13	*Viejo comerciante de Tetuán* (foto A. C. E. M.)	296-297
14	*Sinagoga de Tetuán: interior* (foto A. C. E. M.)	344-345

TERMINOSE DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
DE CANTOS DE BODA JUDEO-ESPAÑOLES
EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS
SOLER, S. A., EN VALENCIA, EL MIÉR-
COLES SEIS DE MAYO DE MIL NOVE-
CIENTOS SETENTA, TREINTA DE NISÁN
DE CINCO MIL SETECIENTOS TREINTA.

a la poesía de Unamuno (1965), *El libro de la Infancia y Muerte de Jesús* (1965), etc.

Ha dedicado especial atención a la literatura sefardí: dentro de este campo ha publicado las *Endechas judeo-españolas* (1.ª ed., 1953; edición refundida y aumentada, 1969), *El romancero judeo-español de Marruecos* (1966), la *Poesía tradicional de los judíos españoles* (1966), además de numerosos artículos sobre el romancero sefardí o sobre la historia literaria de los judíos españoles: entre otros, *El romance de Gerineldo entre los sefarditas marroquíes* (1951), *Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí* (1951), *Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán* (1952), *Los romances de "La bella en misa" y de "Virgilios" en Marruecos* (1954), *Amnón y Tamar en el romancero marroquí* (1956); *Un "descubrimiento" del judeo-español* (1965), *Sefardíes en una novela de Ivo Andrić* (1967).

PUBLICACIONES DE ESTUDIOS SEFARDÍES

SERIE I: *COLECTÁNEA*

1. *Actas del I.er Simposio de Estudios Sefardíes*, Edición a cargo de Iacob M. Hassán con la colaboración de M.ª Teresa Rubiato y Elena Romero.

SERIE II: *LITERATURA*

1. MANUEL ALVAR.—*Cantos de boda judeo-españoles*. Con notación de melodías tradicionales por María Teresa Rubiato.
2. MANUEL ALVAR.—*Endechas judeo-españolas*, edición refundida y aumentada. Con notación de melodías tradicionales por María Teresa Rubiato.

CUADERNOS DE BIBLIOGRAFÍA SEFARDÍ

Catálogo del fondo Molho [en preparación].

TESORO LEXICOGRÁFICO JUDEO-ESPAÑOL

[En preparación.]

Precio: 450 ptas.

p.e.s.,II,1.