

# EN TORNO A LA CANCIÓN DE BODA JUDEO-ESPAÑOLA *DIZE LA NUESTRA NOVIA*: POPULARIZACIÓN Y ENCUADRES DRAMÁTICOS PARA LA DESCRIPCIÓN DE LA DONCELLA

RAFAEL BELTRÁN  
*Universitat de València*

## 1. EL EPITALAMIO *DIZE LA NUESTRA NOVIA*

En 1971 Manuel Alvar publicaba su libro *Cantos de boda judeo-españoles* como acopio y resultado final de una serie de trabajos previos de larga gestación. En él, dos estudios dados a la luz algunos años antes se incorporaban, con adiciones enriquecedoras, a un conjunto de capítulos hasta entonces inéditos, centrados todos en el análisis de la colección de cuarenta y siete epitalamios recogidos por el propio Manuel Alvar en Marruecos entre 1949 y 1953. En ambos se analiza la canción “Dize la nuestra novia”<sup>1</sup>.

En la narración interna al canto, la novia provoca con una serie de preguntas dispuestas anafóricamente (“¿Cómo se llama la cabeza? [...] ¿Cómo se llama el cabeyo?”, etc.) el encarecimiento de las partes de su propio cuerpo. Así, en la versión que transcribe Alvar, presentada con el número XLIV, versión B, de su colección, recogida en Tetuán y Melilla (la judería con el número XLIV, versión B, de su colección, recogida en Tetuán), se enumeran hasta trece partes: la cabeza, el no arabizada de Melilla procede de Tetuán), se enumeran hasta trece partes: la cabeza, el cabello, la frente, las cejas, los ojos, la nariz, la cara, los labios, los dientes, la lengua, la barbilla, los brazos y los pechos<sup>2</sup>. Copiamos, como referencia primera en nuestro trabajo, esta versión:

1. Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, CSIC, 1971, cap. IX, pp. 131-49 (“Patología y terapéutica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance”), y cap. X, pp. 151-64 (“Encuentro de tradiciones: la descripción física de una muchacha”). El primero había sido publicado por vez primera en la *Revista de Filología Española*, XLII (1958-1959), pp. 19-35, pero aparecía “ahora con adiciones”; el segundo, publicado previamente en *Folia Humanistica*, II (1964), pp. 651-63, con “la actual redacción enormemente enriquecida”. El primero de esos dos artículos, luego capítulo IX, había aparecido asimismo anteriormente en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970 pp. 285-304 (hay ed. corregida y muy aumentada, de 1974, pp. 289-307, en la que no constato apenas variaciones respecto a la versión en *Cantos...* que es la que citaré siempre). Un tercer capítulo de *Cantos...*, el VI, sobre “El paralelismo”, también había sido avanzado en un artículo previo. El resto de la obra era inédito.

2. Como anota el propio Alvar, esta versión había sido impresa por vez primera por José Benolffel, “Dialecto judeo-hispano-marroquí o hakitá”, *Boletín de la Real Academia Española*, 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 (el texto en XIV, 1927, pp. 369-71, núm. 13). Alvar detalla las escasas variantes frente a ésta de su

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se llama la cabeza?”  
—No se yama cabeza,  
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 cabello  
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 dátíl datilar”.  
¡Ay mi dátíl datilar!

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se yama la cara?”  
—“No se llama la cara,  
sino rozas del rozal”.  
¡Ay mis rozas del rozal!

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se yaman los dientes?”  
—“No se yaman dientes,  
sino aljófár d'enfilar”.  
¡Ay mi aljófár de enfilar!

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se yama la lengua?”  
—“No se yama la lengua,  
sino dulce tragapán”.  
¡Ay mi dulce tragapán!

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se yama la barba?”  
—“No se yama la barba,  
sino tasa de cristal”.  
¡Ay mi tasa de cristal!

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se yaman los brassos?”  
—“No se yaman brassos,  
sino remos de la mar”.  
¡Ay mis remos de la mar!

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se yaman los pechos?”  
—“No se yaman los pechos,  
sino limón limonar”.  
¡Ay mi limón limonar!

¡Ay mi campo despasioso!  
¡Ay mi seda de labrar!  
¡Ay mi espada relusiente!  
¡Ay mi sinta del telar!

¡Ay mis ricos miradores!  
¡Ay mi dátíl datilar!  
¡Ay mis rozas del rozal!  
¡Ay mis filos de coral!  
¡Ay mi aljófár de enfilar!

propia versión, grabada en Tetuán (que, sin embargo, incluye una estrofa más, referida a “la boca”, comparada “como aniyó de dorar”). Señala igualmente, para los versos últimos, cómo “en estas canciones cumulativas, lo normal es que en la recapitulación el orden de los versos sea inverso del orden de las estrofas”, remitiendo a la versión cantada (y en efecto, en la versión cantada que conocemos —véase *infra*, nota 3— el orden es inverso).

Dize la nuestra novia:  
—“¿Cómo se yaman los labios?”  
—“No se yaman labios,  
sino filos de coral”.  
¡Ay mi dulce tragapán!  
¡Ay mi tasa de cristal!  
¡Ay mis remos de la mar!  
¡Ay mi lindo limonar!<sup>3</sup>

Leemos —y escuchamos— cómo a cada pregunta (“¿Cómo se yama la cabeza?...”), el coro responde proponiendo una sustitución metafórica sustantivo + determinante (adjetivo o artículo + sustantivo): “—No se yama cabeza, / sino campo despasioso”, o “No se yaman sejas, / sino sintas del telar”. Y tras cada respuesta, la novia lamenta la pérdida de su nueva prenda, añadiendo las prendas anteriores, sustituidas por las determinaciones metafóricas: “¡Ay mi campo despasioso!, ¡Ay mi seda de labrar!, ¡Ay mi espada relusiente!, ¡Ay mi sinta del telar!”, etc. Es decir, repite la última y todas la anteriores respuestas acumuladas. La acumulación va aumentando así, en cada vuelta o estrofa, desde dos elementos hasta trece en la última. El coro, en el último verso de cada estrofa reitera jubilosamente —como se aprecia perfectamente escuchando la versión cantada— con el estribillo: “¡Pase la novia y gozze el novio!”

La canción tiene que haber sido antigua. En 1896, A. Danon copió de un manuscrito judeo-español de Oriente, fechado en 1641, el estribillo:

¡Adobar, adobar, adobar  
caldero adobar<sup>4</sup>!

Y, pese a no conocerse el texto completo, Paul Bénichou publicaba en 1944 cuatro versos pertenecientes a un “canto para bodas que enumera las bellezas de la novia”:

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<sup>5</sup>.*

La tradición literaria del estribillo en la literatura castellana, a partir de su testimonio más antiguo registrado, el del *Cancionero musical de Módena* (“¡Caldera adobar / adobar caldera!”), ha sido perseguida y relacionada con las supervivencias en el folklore sefardí

3. Del ritmo, tono, relación entre la solista y el coro, así como del acompañamiento musical de la canción, nos podemos hacer una idea, por una parte, con la notación de la melodía musical, a cargo de María Teresa Rubiato, que incorpora el estudio de M. Alvar (p. 365); por otra, escuchando —como hicimos cuando quisimos así ilustrar el texto de la ponencia, en el Congreso de Sevilla— la grabación, a partir de una versión muy parecida, realizada en Israel, el 10 de julio de 1978, a una informante de origen marroquí, Esteva Davida, cantada por ella y su familia. Se encuentra recogida en el disco compacto de *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Marruecos*, que editó Susana Weich-Shahak [CD en SAGA, 1991, KPD-10889].

4. A. Danon, “Recueil de romances judéo-espagnoles chantées en Turquie”, *Revue des Études Juives*, 32, 1896, pp. 102-23, 263-275 (pp. 103, n., y pp. 106-108).

5. Paul Bénichou, “Romances judeo-españoles de Marruecos”, *Revista de Filología Hispánica*, VI, 1944, pp. 36-76, pp. 105-138 y 313-381 (p. 355); reimpresso en su *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 357-59 (véase también Alvar, *Cantos...*, 136, n. 14). Fue un placer conocer, al finalizar la lectura de esta ponencia, cómo Sylvia Roubaud, la hija de Paul Bénichou, recordaba perfectamente este cantarillo, cuya tonada tenía privilegiadamente almacenada desde el tiempo de recogida de romances y canciones con su padre, en Marruecos, y escuchar cómo lo cantó en un momento, improvisadamente, con preciosa voz y total naturalidad.

por Margit Frenk.<sup>6</sup> Alvar encuentra la clave para la filiación de estos testimonios de Danon y Bénichou en un poema misceláneo, recogido en Alcazarquivir, que tiene como núcleo principal la descripción de las prendas de la novia, y en el que aparece ese mismo estribillo<sup>7</sup>.

El entronque de la canción “Dize la nuestra novia” con la literatura sefardí es evidente. Como resume el propio Alvar, en esta literatura son conocidos los llamados *piyutim*, en los que el novio va narrando las gracias de la novia desposada, desde el oriental “¿Cuálo alabaré en primero?”, hasta el marroquí “¿Que lindo pelo tienes tú, Rahel!”. En esta segunda canción, en concreto, se mantiene un llamativo *crescendo* desde la voz poética, que se aproxima delicadamente a las partes del cuerpo femenino, a través de la manifestación de objetos (el peine para el cabello) o expresiones de deseo (la mirada para los ojos, los besos para la cara), proclamando en el estribillo la negativa a distanciarse: “No me partiré de ti, Rahel”. Con todo, el lugar común de la descripción de la novia viene de antiguo y se perpetúa en diversas formas de la tradición escrita y oral hasta hoy, y no siempre necesariamente dentro de esa literatura sefardí que crea y transmite la canción “Dize la nuestra novia”.

## 2. ¿LA CANCIÓN SE HACE ROMANCE? DIZE LA NUESTRA NOVIA Y YA SE VA LA BLANCA NIÑA

Además de mantenerse como canción lírica epitalámica, ¿pudo adaptarse, transformarse o evolucionar la canción, en su totalidad o en alguna de sus partes, hacia alguna otra forma poética? ¿Pudo contagiarse, “contaminarse” o recibir influencias contextuales, léxicas, sintácticas..., hasta el punto de convertirse, en alguna rama derivada, en otra canción, en otro texto?

Un primer y valiosísimo documento, si no para una respuesta taxativa, sí para la discusión, lo ofrece Alvar en su estudio. La versión del romance “Ya se va la Blanca Niña”, que aparece como texto XLIV, versión A, en sus *Cantos...*, fue recogida, también por él, en Tetuán. La descripción de las prendas de la novia se relaciona claramente con la canción “Dize la nuestra novia”. Transcribimos el texto:

<p>Ya se va la Blanca Niña a dar paños a lavar, sola lava y sola tiende, sola estaba en su rosál.</p> <p>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 para peinar y transar;</p> <p>10 me dates cara hermosa</p>	<p>como rosa en el rosál; me dates ojos hermosos como antozos de cristal;</p> <p>15 me dates sejita en arco como sinta del telar; me dates narí chiquita como dátil datilar; me dates boca chiquita como aníyo de dorar;</p> <p>20 me dates labios hermosos como filos de coral;</p>
--	--

6. Margit Frenk, *Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 2ª ed., 1990, núms. 1173A y 1173B. Tanto el estribillo de Danon como las supervivencias sefardíes están puestas en relación con otro testimonio (1173B), el de una ensalada de Orellana: “¿Adubar, adubar, adubar, / caldera [a]dubar!”.

7. J. Martínez Ruiz, “Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)”, *Archivum* (Oviedo), 13, 1963, pp. 79-215 (núm. 13): “...¿Adobar, adobar! / calderita de mi amigo, / mi calderita adobar...”.

<p>me dates dientes menudos como perlas de enfilar;</p> <p>25 me dates lengua hermosa como dulce tragapán; me dates barba tan linda como tasa de cristal; me dates gala hermosa</p> <p>30 como rosca de sobar; me dites pechos tan lindos como limón limonar; me dites hombros hermosos como mesas de cristal;</p> <p>35 me dites brazos hermosos como arbules de la mar; me dites tripa tan linda como río de nadar; me dites pie tan chiquito,</p> <p>40 sapatito de cordobá; me dates marido viejo, viejo era y de antigüedad;</p>	<p>para subirse a la cama no se puede menear”.</p> <p>45 Oído lo había el buen reye desde su rico altar. —“Ay, válgame Dio del sielo, ay, qué bonito cantar, ¿si son ángele del sielo o serena de la mar?”</p> <p>50 —“Ni son ángele del sielo ni serena de la mar, Blanca Niña soy, mi reye, que a mi Dio viene a loar, que me lo dió todo hermoso y viejo de antigüedad”.</p> <p>55 Como eso oyera el buen reye, la mandara a demandar; mandola sien marcos d'oro y otros tantos d'ašuar. Otro día a la mañana, las ricas bodas s'armara.</p>
---	---

Alvar trata de explicar cómo actuaría la tradición judeo-española para atraer el canto de boda hacia el campo del Romancero. Puesto que muchas de las comparaciones basadas en el cuerpo de la novia tenían medida exacta octosilábica y una rima constante, asonante en “—á” (“labrar”, “telar”, “datilar”, “rosal”), frente a las preguntas, bastó intercalar cada dos versos una de las prendas de la novia, introducida por el “Me dates...” o “me dites...”, para que surgiera la estrofa de romance<sup>8</sup>.

La metáfora médica que utiliza Alvar es perfectamente comprensible. Se trata—señala—de una dolencia rapsódica producida en el seno del *piyut* que determina la intervención terapéutica de la tradición oral. Efectivamente, en el conjunto herido habría 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. Así, “los elementos supervivientes logran nueva vitalidad no se resienta, para que 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” (pp. 147-148).

El octosilabismo inicial, las reiteraciones en torno a un tema, la analogía, la pérdida de la musicalidad y del contexto festivo... serían causas de que la canción se transformara en romance. Así “se aseguraba la supervivencia dentro de un dominio donde la vitalidad se manifiesta llena de vigor” (p. 143). La hipótesis que Manuel Alvar proponía, en resumen, que el epitalamio, como resultado de una “terapéutica rapsódica”, se habría convertido en romance tras un “complicado proceso de elaboración romancesca”.

8. Alvar, *Cantos...*, pp. 143-44. Alvar dice que “todas las comparaciones [...] acaban en —á”, y, en efecto, observamos que las que no lo hacían desaparecen (la “frente” como “espada reluciente”), o se modifican, regularizadas en “—á” (los “ojos” como “ricos miradores” pasan a “antozos de cristal”).

Esta hipótesis que, en principio, parece tan razonable y lógica, era, sin embargo, sumamente arriesgada en su planteamiento (y por ello la presentaba valiéndose de la noción de “estados patológicos” que algunos filólogos estaban aplicando hacia los años cincuenta a sus estudios de geografía lingüística). Arriesgada, porque canción lírica y romance narrativo viven independientemente, en sus respectivas tradiciones, aunque la sustancia poética, la transmisión oral y la melodía musical los hermanen. Así, la propuesta de Alvar fue discutida seriamente por Jesús Antonio Cid. “La canción enferma [“Dize la nuestra novia...”] goza... de buena salud”, rebate Cid:

además de mantenerse en ambas ramas de la tradición sefardí, lo que ocurre en muy pocas canciones de boda, se ha recogido de ella un número de textos aproximado al del romance, o muy superior si se cuentan las versiones orientales, y los más tardíos conservan la estructura de canción acumulativa con número de estrofas igual al de la primera versión documentada (Benoliel, c. 1927)<sup>9</sup>.

Para Cid, el antecedente más antiguo del romance “Ya se va la Blanca Niña” estaría en el principio del viejo romance de “La lavandera de San Juan”<sup>10</sup>, publicado en no menos de siete pliegos sueltos, además de en ediciones antiguas como las del *Cancionero* de Amberes y la *Silva I* de Zaragoza:

Yo me levantara, madre, mañanica de sant juan;  
vide estar vna donzella ribericas de la mar;  
sola laua y sola tuerce, sola tiende en un rosal.  
Mientras los paños s' enxugan dize la niña vn cantar...

Obsérvense los versos sefardíes correspondientes a los hemistiquios 2a 3a de la versión de Tetuán de “Ya se va la Blanca Niña”, recogida y transcrita por Alvar (XLIV, A): “sola lava y sola tiende / ... / Mientras los paños s' ensuga...”; y confróntense con los de “La lavandera de San Juan”: “sola lava y sola tuerce / ... / Mientras los paños s' enxugan...”. De manera que resulta evidente, para Cid, que “la relación entre el romance y la canción de bodas en la tradición de Marruecos se explica de modo satisfactorio por un proceso exactamente inverso al supuesto por Alvar” (p. 326). Nos hallaríamos, así, “ante un romance que ha insertado en una estructura preexistente un motivo, la descripción detallada que la protagonista hace de su belleza, tomado de la canción de bodas, y no ante una canción que se convierte en romance” (p. 327)<sup>11</sup>. De hecho, Cid amplía su refutación a la imposibilidad, en términos generales, de que una canción se convierta en romance: “... aparte de las razones específicas del caso presente, la conversión de una canción en romance me temo que es un imposible”.

9. Jesús Antonio Cid, “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente”, en *El Romancero hoy: Nuevas fronteras (II Coloquio Internacional)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-University of California, 1979, pp. 281-359 (véanse especialmente, para nuestro tema, las pp. 325-28; la cita en pp. 326-27). Agradezco a Ana Valenciano su llamada de atención, tras la lectura de mi ponencia, sobre las puntualizaciones críticas de Cid a la tesis de Alvar.

10. Ese antecedente, como reconoce Cid, ya había sido apuntado por Paul Bénichou, *Romancero judeo-español...* pp. 357-59.

11. La referencia a versiones del romance de “La bella en misa”, que insertan también la *descriptio puellae* en términos muy semejantes, se hace en este momento obligatoria.

Hay fragmentos de romances que se convierten en canciones, pero “del proceso inverso no conozco ningún caso” (p. 327, n. 58)<sup>12</sup>.

Podríamos plantear que un préstamo tan extenso –más versos de la canción que los del propio romance original– suponía una variación profunda en el contenido del romance y, por tanto, su transformación *de facto*. Pero sostiene Cid que, al contrario, el romance no hacía en casos como éste sino acentuar su carácter lírico, pues romances líricos de una sola escena, como el de “El prisionero”, logran mantener un contenido altamente significativo con una mínima estructura narrativa. De hecho, en algunas versiones portuguesas de “La con una mínima estructura narrativa. De hecho, en algunas versiones portuguesas de “La lavandera de San Juan” se añade una respuesta del marinero a la pregunta de la niña. En la tradición de Marruecos, en cambio:

el lamento por la ausencia del enamorado no ha sido suficiente para asegurar la pervivencia oral del romance y se ha buscado una justificación narrativa a su canto, convirtiéndolo en la queja de una casada que ve mal empleada su belleza junto a un marido viejo. Es decir, el romance ha sido atraído al ámbito de los temas de la malcasada, tan productivo en la poesía oral de diversas culturas, añadiéndosele, incluso, un desenlace feliz a través de la intervención del rey, destinatario no previsto del canto de la Blanca Niña (pp. 327-28).

La larga enumeración descriptiva tomada de la canción lírica no supondría, por tanto, pese a su extensión, una nueva secuencia, sino “el simple desarrollo de un elemento que ya existía en la versión del XVI (el “texto” del canto), y su importancia es, narrativamente, mínima” (p. 328).

### 3. LA DESCRIPCIÓN DE LAS PRENDAS DE LA NOVIA EN LOS MAYOS

Aceptemos, pues, al menos provisionalmente, las puntualizaciones de Cid y, por tanto, que la canción perdura sana, sin más patologías que las usuales en un “cuerpo” (textual) maduro. Pero para salir de un callejón sin salida expedita, mejor que una discusión sobre la evolución genérica (de canción a romance, de romance a canción, romance y canción independientes), nos puede resultar fructífero –aportando nuevas vías de aproximación– el examen del papel que desempeña un *topos* común a la canción “Dize la nuestra novia” y al romance “Ya se va la Blanca Niña” (y a otros textos poéticos y prosísticos): el de la *descriptio puellae* o *descriptio pulchritudinis*.

Reconoce y estudia también Alvar, en sus *Cantos...*, cómo la descripción de la novia procede de una tradición que se remonta a los retratos medievales de muchachas, en latín y en romance. En efecto, cuando leemos –por añadir un ejemplo–, la descripción que hace Calisto de Melibea:

Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? [...] Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas, delgadas y alçadas; la nariz, mediana: la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios, colorados y gros[s]ezuelos [...] el pecho

12. No sé si podría matizarse esa afirmación con casos, ciertamente anómalos, como el de la canción del calderero y el romance de “La mujer del calderero”. Véase, en todo caso, para éste y otros casos de préstamos textuales parciales, que nunca llegan a desmentir la refutación de Cid, José María Alín, “Romancero y cancionero: préstamos textuales”, en *La eterna agonía del Romancero (Homenaje a Paul Bénichou)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Fundación Machado, 2001, pp. 117-37.

alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te las podrá figurar? [...] las manos pequeñas en mediana manera... [...] Aquella proporción que veer yo no pude, sin duda, por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que París juzgó entre las tres deesas.<sup>13</sup>

Comprobamos que sigue, como hacían los mejores narradores medievales, un modelo prescrito desde las artes poéticas de los siglos XII y XIII, y aplicado canónicamente a los retratos de bellezas del pasado y del presente, empezando por la descripción de Helena de Troya. La *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf (h. 1213), sin más, resumió un modelo de descripción (entre otros de técnicas de *amplificatio*) que iba a resultar enormemente productivo. Partiendo de la descripción desde la cabeza a los pies (“A summo capitis descendat splendor ad ipsam / Radicem...”, vv. 598-99), el poeta podría destacar: “crinibus [...] color auri”, “vaccinia nigra”, “regula nasi”, “gemelli / Luce smaragdina vel sideris [...] ocelli”, “facies [...] nec rubicundae / Nec nitidae”, “praegnantia labra”, “dentes niveos”, etc. (vv. 562-97)<sup>14</sup>.

Admirablemente, ese canon culto se mantiene popularizado hasta hoy, a través de una tradición oral que dialoga y se enriquece constantemente de la literaria y culta, y lo hace fundamentalmente en las mayas o mayos, que se cantan todavía hacia el último domingo de abril en muchos pueblos de la geografía hispánica<sup>15</sup>. Un mayo típico, como el que copiaríamos parcialmente aquí, cantado en Las Cuevas de Utiel (Valencia) hará el “retrato de la dama”, es decir, cantará las excelencias de la muchacha de turno (a veces será la Virgen, con los mismos atributos), enumerando con orden, desde la cabeza hasta los pies, las partes más significativas de su cuerpo, comparándolas con elementos de la naturaleza o la vida cotidiana, normalmente estereotipados, pero en ocasiones ciertamente inusuales:

La licencia es dada  
la licencia es vuestra  
y os retratarémos  
de pies a cabeza.  
[...]  
Esta es su cabeza  
tan pequeñita  
y en ella se forma  
una margarita  
Tus rubios cabellos  
son madeja de oro  
que cuando lo peinas  
se enreda todo.  
Esas dos orejas [...]   
Tu frente espaciosa  
es campo de guerra

Ese hoyo que tienes  
en esa barbilla  
ha de ser sepulcro  
para el alma mía.  
Esa es tu garganta  
tan clara y tan bella  
que el agua que bebes  
toda se clarea.  
Esos tus hombros  
escaleras son  
donde pasó Cristo  
su muerte y pasión.  
Esos tus dos brazos  
de la mar son remos  
pasan y gobiernan  
a los marineros.

13. Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991, pp. 230-31.

14. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècle* (1923), París, H. Champion, 1962, pp. 197-262 (la *descriptio*, en pp. 214-15). Para la importancia de la *Poetria nova*, dentro del contexto de escritura de influyentes *artes poetriae* que se dio en el período 1175 y 1230 (Mateo de Vendôme, Juan de Garland, etc.), véase James J. Murphy, *La Retórica en la Edad Media* (1ª ed. española, 1974), Madrid, FCE, 1979, pp. 179-84.

15. Véase José Manuel Fraile Gil, *Mayo y su fiesta en tierras madrileñas*, Madrid, Biblioteca Básica, 1995.

donde el rey Alfonso  
plantó su bandera.  
Tus ojos señora  
son luceros del alba  
que de noche alumbra  
mis esperanzas.

Tu nariz aguda  
como una espada [...]   
Esa es tu boquita  
que forman dos carreras  
de dientes menudos  
que parecen perlas.

Esas tus dos manos [...]   
Esos tus diez dedos [...]   
Esos tus dos pechos [...]   
Tu fina cintura [...]   
Ya vamos llegando  
a partes secretas

donde yo no puedo  
dar las señas ciertas...   
Esos tus dos muslos...   
Esas tus rodillas [...]   
Tu pie chiquitito [...], etc.<sup>16</sup>

Menciona Alvar, cuando habla de la relación de la canción sefardí con la tradición popular hispánica, las descripciones físicas de la muchacha en los mayos (él habla siempre de *mayas*) castellanos y aragoneses.<sup>17</sup> Y establece un cotejo entre el léxico metafórico empleado por la canción y el que encontramos en algunos mayos. Los valencianos que conocemos (de región castellano-hablante, de influencia aragonesa y castellana) pueden ampliar y complementar el cotejo<sup>18</sup>:

(1) la *cabeza* (“campo despasioso” en “Dize la nuestra novia”) puede ser “aurora”, “naranjita”, “naranja de oro”, “margarita” (también en CdU), etc. (2) Los *rubios cabellos* (“seda de labrar” en “Dize la nuestra novia”) serán “hebras de oro”, “madeja de oro fino”, “madeja(s) de oro” (también en CdU), “madejas de oro brillante”, muy cerca de las “madexas de hilo delgado...” que alaba Calisto en Melibea. (3) La comparación bélica de la *frente* en la canción sefardí (“espada reluciente”) se da en el “campo de guerra” (Piélagos, Pozuela, Horcajo, Albarraçín; también en CdU), “plaza de guerra” (Prádena) o “plazuela de guerra” (Osuna). Pero incluso encontramos la misma “espada reluciente” (Fresnedilla) que en “Dize la nuestra novia”. (4) La *cara* (no aparece en la canción sefardí = Ø) será “cielo”, “luna”... (5) Las *cejas* (“cintas del telar”) son “arcos”, “arcos del cielo”, “vueltas del Guadalquivir”, “luna nueva”, “medias lunas”... (6) Las *pestañas* (Ø), “picaporte”, “punta de alfileres”, “manojillo de alfileres”, “argaña de trigo”... (7) Los *ojos* (“ricos miradores”), “luceros”, “lucos claros”, “luceros claros”, “luceros del alba” (también en CdU), “luceros matinales”. (8) Las *mejillas* (Ø), “jarras con flores”, “rosas”, “azuzenas y rosas”, “imanes”... (9) La *nariz* (“dátil datilar”), a partir del adjetivo “afilada”, “afilada... de metal”, será, siguiendo la imagen bélica aplicada a la *frente*, pero con metáforas más arriesgadas, “filo de espada”, “fina espada”, o “marfil de espada”, en la línea de “aguda / como una espada” (CdU), así como también —separadas de ese campo semántico— “fuentes de aguamaniz”, “canuto de marfil”, “cañones” (también en C-A). (10) Las *orejas* (Ø) pueden ser “granitos de oro” o “zapatitos”. (11) Los *oídos* (Ø), “caños de oro” o “granos de oro”. (12) La *boca* no suele tener comparación en la descripción popular, y en todo caso, cuando aparece (“cuartelillo”, “clavel”, “fuente”, “caja de nácar”...), no tiene nada

16. Fermín Pardo Pardo y M.ª Teresa Oller Benlloch, *Los mayos en el Campo de Requena-Utiel*, Requena, Centro de Estudios Requenenses, 1997, pp. 94-95. Véase también, del mismo Fermín Pardo y José Ángel Jesús-María, *La música popular en la tradición valenciana*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2002 (en especial, pp. 363-67).

17. *Cantos...*, pp. 158-62.

18. Mencionaremos solamente, por sus siglas (CdU = Campos de Utiel; C-A = Campo Arcs; Camp. = Camporrobles) algunos mayos valencianos que añadimos a los castellanos, andaluces, extremeños y aragoneses clasificados por Alvar (para abreviar, éstos irán sin el topónimo de origen, que Alvar sí menciona). El signo Ø indicará que determinado elemento no se presenta en el epitalamio.

que ver con la imagen del “tragapán” o “pasatortas” que se da en el canto sefardí, referida a la lengua (véase [15]). (13) Los *labios* (“filos de coral”) son “coral”, “corales”, “rosas”, “madroños”, “panadel”, “clavel”, “cinta de grana”. (14) Los *dientes* (“aljófara d’enfilar”), “sal”, “aljófara” (Horcajo), “menudas perlas”, “perlas”, “nácar”, “piñones”, “piñones mondados”, “soldaditos”... (15) La *lengua* (“dulce tragapán”) no tiene comparaciones en los mayos. (16) La *barba* (“taza de cristal”) no suele aparecer, pero puede dar “arquita de oro” o “rosa”. (17) El *hoyo de la barbilla* (Ø) suele ser “sepultura” o “sepulcro” (“sepulcro/para el alma mía”, en CdU). (18) La *garganta* (Ø); pero es “rosca” en el romance “Ya se va la Blanca Niña” y en otras versiones de “Dize la nuestra novia”) puede ser “pilar” o “cristalina”, como la de CdU: “tan clara y tan bella / que el agua que bebe / toda se clarea”. (19) Los *brazos* (“remos de la mar”) son también “remos” (Horcajo), “de la mar... remos” (CdU), “remos fuertes”, “ramilletes”, “barrones”, “lazos”... (20) Las *manos* (Ø) pueden ser “jazmín”, “azucenas de cristal”, “palmas reales”... (21) Las *palmas* (Ø) no tienen comparación. (22) Los *dedos* son “alhelíes”, “azucenas”, “cadenas y grillos”... (23) Los *hombros* (Ø), sólo “escaleras” (en Molina de Aragón), como en CdU: “escaleras son / donde pasó Cristo / su muerte y pasión”. (24) El *pecho* (Ø) es “arca” o “cofre”. (25) Los *pechos* (“limón limonar”) son “fuentes”, “fuentes claras” (también en CdU), “toronjas”, “manzanas blancas”, “cubos de las carretas”. (26) El *talle* (Ø) es “palma”, “palmera” (CdU), “vara de justicia”, “junco”... (27) El *vientre* (Ø) es “tambor de guerra” sólo en Horcajo. (28) El *ombligo* (Ø) es “ochavo de oro” sólo en Osuna. (29) Los *muslos* son “oro macizo” (también en CdU) o “columna”. (29) Las *piernas* (Ø) son “columnas” sólo en Burgos y Osuna. (30) Las *rodillas* (Ø) “bolas de plata”, “bolas de nácar” (Camp.), “llaves de plata” (CdU), o “borlas”. (31) Los *pies* (Ø) no suelen tener comparación, pero se da en ocasiones como “mariposas” o “borlas de plata”. (32) Los *pasos* (Ø) no tienen comparación, pero en la tradición popular se suele destacar el caminar acompasado: “que andando pareces / un fino reloj” (CdU). (33) Los *dedos del pie* (Ø) son “alhelíes” en Horcajo. (34) El *cuerpo*, en definitiva, es “castillo del firmamento”, en versión muy literaria. [35] Finalmente, aunque no lo incluya Alvar, la *descriptio* alude normalmente al sexo o “partes secretas”, siempre a través de una elipsis eufemística. Ya la *Poetria nova* prescribía un “Taceo de partibus infra” (v. 594), y la voz poética de la tradición popular tampoco puede desvelar “aquella proporción que veer yo no pude” (como dice Calisto de Melibea), pero mantiene el “taceat” del canon: “Ya vamos llegando / a partes secretas / donde yo no puedo / dar las señas ciertas” (CdU).

Observamos que tanto la tradición textual antigua (desde las *artes* versificatorias hasta las obras romances que siguen sus modelos), como la que llega hasta hoy por tradición popular (tradición que no excluye, desde luego, sino que requiere necesariamente la intervención textual), y esta segunda especialmente a través de los mayos, confirman el orden de los elementos del cuerpo descritos en el epitalamio sefardí, desde la cabeza hasta los pies. También explican algunas de las metáforas de la descripción de la novia (retrato de la moza, en los mayos). Las metáforas o elementos de comparación que no aparecen en unas versiones, los encontramos en otras, a veces habitualmente, otras excepcionalmente. Por ejemplo, no encontramos en las poéticas medievales la imagen de la frente como “espada reluciente”, pero sí en más de una versión popular de un mayo. Sin embargo, las dos tradiciones –llamémoslas, para simplificar, escrita y oral– difícilmente justifican, ni unidas ni por separado, la presencia de una serie de metáforas, precisamente las más arriesgadas y atractivas, que se encuentran en la canción sefardí:

(1) la *cabeza* como “campo despasioso”, (7) los *ojos* como “ricos miradores”, (9) la *nariz* como “dátil datilar”, (15) la *lengua* como “dulce tragapán” (o “pala [de enfornar]”), (16) la *barba* como “taza de cristal”, (18) el *cuello* o *garganta* como “rosca” (en el romance de “Ya se va la Blanca Niña”), (25) los *pechos* como “limón limonar”, (27) la *tripa* como “río” (en el citado romance), etc.

Incluyo, sin embargo, algunas de las comparaciones que aparecen en los textos populares aragones que vamos a examinar:

(1) “Cabeza d’o tricutar” (Sermón), “paseo de los señoritos” (Recitado de falda). (3) El adjetivo se mantiene en “testera reluciente” (Paso), o “testa rusiente” (Sermón). (7) “mirambeles” (Paso), “cherismóndelis” (Sermón), “los dos miradores” o “dos ventanas” (Recitado de falda). (9) “sonamoco” (Paso), “cherismoquis” (Sermón), “el respirador”, “las dos bombecillas” (Recitado de falda). (12) En las versiones aragonesas, referida por sinécdoque a la lengua, aparece “pasatortas” (Paso), “tragapanes” (Sermón), “el/un tragapán” (Recitado de falda). (16) “barbacoqueta” (Paso), (18) “gargantilla *ande* pasa la morcilla” (Paso), que no anda muy lejos de la “rosca” (¿ “rosquilla?”), que dan otras versiones. (25) [tetas] mantones (Paso), “tetas alcagüetas” (Sermón), “las dos margaritas” (Recitado de falda). (28) “Lo melico” (Sermón)<sup>19</sup>.

Parece como si –adelantemos conclusiones– la *descriptio* de la belleza de la muchacha, en la tradición de los mayos, fuera dejando de lado una serie de metáforas relacionadas con la naturaleza (el “campo”, el “dátil”, el “limón”, el “río”...), o con la alimentación (“tragapán”, “taza”, “rosca”...), es decir, las más propias de la lírica popular, metáforas que, sin embargo, A cam conserva la canción lírica y, en alguna medida, también los textos populares aragones. A cam bio, en la tradición de los mayos perviven comparaciones canónicas, de raíz culta, renovadas por las tradiciones poéticas barroca y posteriores, relacionadas fundamentalmente con los campos léxicos bélico y religioso.

#### 4. LA DESCRIPCIÓN DE LAS PRENDAS DE LA NOVIA EN EL PASO DE BUREO ARAGONÉS

Existe, pues, un tronco común canónico y, a la vez, una falta de correspondencia llamativa entre las metáforas de empleo más frecuente en los mayos (muchas de ellas, pese al distanciamiento de la imágenes más propias de la lírica popular, ciertamente originales) y las más insólitas de la canción “Dize la nuestra novia”. Justamente por esa diferencia, me resultó sorprendente hallar algunas –desde luego, no todas– de esas metáforas inusuales de la canción sefardí desarrolladas en una serie de textos populares aragoneses. No se trata, con todo, de textos líricos (ni son canción, ni siquiera recitado poético). Están atestiguados entre los años cuarenta y noventa del siglo XX, pero han sido publicados en las dos últimas décadas. Y me parece especialmente significativo que esos textos incluso se presenten a veces haciendo uso de una estructura pragmática y sintáctica tan peculiar como es la del diálogo entre el coro y la novia (“¿Cómo se yama la cabeza? ... Ya no se yama cabeza”)<sup>20</sup>.

El primero de esos testimonios textuales es un “paso de bureo” que se representaría hacia los años cuarenta en la zona turolense de Rubielos de Mora, como recuerda, cuando se le entre vista, Francisco Cervera, de apodo “Praos”, quien fue, al parecer, uno de los más conspicuos autores y actores de esta forma de teatro popular, simple y paupérrimo (como el del propio

19. Véase más adelante, y cuadro comparativo, en el Apéndice.

20. Estructura de evidente origen culto. No la hallaremos en la lírica tradicional, pese a estar tan imbuida de un contexto pragmático dialógico, como analiza Silvia Iglesias Recuero, *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, Madrid, Visor, 2002.

Lope de Rueda, puesto que estamos en la misma tradición)<sup>21</sup>. Los bureos –las juergas– de las masías rubielanas eran, como dice su entrevistador, J. Jiménez, “humildísimas fiestas populares, tan ingenuas que rozan a veces lo infantil”. En palabras del informante, los bureos se hacían desde:

Todos los Santos a pasao Carnaval [...] casi todos los domingos [...] Los organizábamos los jóvenes, cada vez en una masía distinta. [...] Se corría la voz para que las mozas de las masadas acudieran. Se bailaba y luego se hacían los pasos... Eran cincuenta y dos masías en el término; a unas siete personas por casa, pues unas trescientas sesenta y tantas personas. Y en cada bureo venían de muchas. Eran más fiesta que las del pueblo. Se aprovechaba para festejar y empezar noviazgos. Entonces las fiestas de verdad eran de masía. [...] Se hacían [los bureos] en la cocina o en la entrada, porque era en época de frío. Los pasos, entre medio. Para descansar del baile. Hacíamos dos o tres cada noche. Y repetíamos pocos. Pullaba yo, y sacaba algún paso nuevo. Tengo buena cabeza. Podía ser el más tonto de todos, pero la cabeza buena. He hecho algunos pasos que no los hacía nadie... (pp. 5-6)

“El ratonero”, “El huerto”, “El paño fino”... son algunos ejemplos de pasos. En el de “El gato” se requería un actor que hiciera de gato y otro de capador; con el auxilio de un pellejo de vino, lleno de agua, se simulaba que el gato se orinaba... y se mojaba a los espectadores, que recibían eufóricos la ducha; en el de “El polvo a la puerca” dos hombres (siempre dos hombres) escenificaban de una manera que podemos imaginar un tanto tosca la monta de la gorrina, con artilugios incorporados, como un nabo o un palo para el puerco o una fiambra puesta al revés para la puerca<sup>22</sup>. “El pescador del río”, el de “El cántaro”... eran otros. Pero considero que sus menciones bastan para hacerse una idea de sus contextos de representación<sup>23</sup>.

Francisco Cervera “Praos” recuerda no sólo el texto, sino el contexto concreto del paso “Donde se pasea la pulga y el piojo tieso”. Creo que la introducción al rudimentario montaje escénico es importante. Se sacaba a la moza en medio del corro. Dos hombres mantenían el diálogo en torno a las diferentes partes de su cuerpo. A medida que “se descendía” en la anatomía, iba “subiendo” el tono. El labrador explica: “Era un paso que a las chicas les gustaba mucho, porque les nombrábamos todo lo que ellas mismas tenían”. Y luego se pone filósofo: “¿Qué vas a hacer? Así es la risa del pueblo. La ilusión de la vida”. Reproduzco el texto:

DONDE SE PASEA LA PULGA Y EL PIOJO TIESO

- ¿Esto cómo se llama?
- Frente.
- Esto no se llama frente. Se llama testera reluciente, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

21. Lo recoge José Jiménez Corbatón, “Donde se pasea la pulga y el piojo tieso. Pasos de bureo en las masías de Rubielos de Mora (Teruel)”, *Rolde*, 70, 1994, pp. 4-17. Véase otro ejemplo de “Comedietes als Masos”, el del “Qüento de la Perera”, en Artur Quintana, ed., *Lo Molinar (Literatura catalana del Matarranya i Mequinensa)*, I: *Narrativa i Teatre*, Calaceit, Instituto de Estudios Turoleses / Associació Cultural del Matarranya “Carrutxa”, 1995, p. 340.

22. Este paso, aclara “Praos”, no se solía representar nunca el primero, pues requería un ambiente “subido de temperatura” (*ibid.*, p. 14).

23. Joaquín González Cuenca habló en el Congreso de “lira ínfima”; aquí tal vez hubiera que hablar de teatro pobre, paupérrimo, pero nunca “ínfimo”.

- ¿Esto cómo se llama?
- Ojos.
- Esto no se llama ojos. Se llama mirambeles, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.
- ¿Esto cómo se llama?
- Nariz.
- Esto no se llama nariz. Se llama sonamoco, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.
- ¿Esto cómo se llama?
- Boca.
- Esto no se llama boca. Se llama pasatortas, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.
- ¿Esto cómo se llama?
- Barba.
- Esto no se llama barba. Se llama barbacoqueta, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.
- ¿Esto cómo se llama?
- Gargantilla.
- Esto no se llama gargantilla. Se llama *ande* pasa la morcilla, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.
- ¿Esto cómo se llama?
- Mantones.
- Esto no se llaman mantones. Se llaman tetas, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.
- ¿Esto cómo se llama?
- Gorrino.
- Esto no se llama gorrino. Se llama caracol retorcido, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.
- ¿Esto cómo se llama?
- Entrepiermas.
- Esto no se llama entrepiernas. Se llama *ande* entran gordos y salen flacos, la cueva de los lagartos, donde se pasea la pulga y el piojo tieso.

Observemos cómo, curiosamente, nos encontramos ante la misma estructura sintáctica que mantiene la canción sefardí: “¿Esto cómo se llama? Frente. Esto no se llama frente. Se llama testera reluciente...” (*cf.*: “— ¿Cómo se yama la frente? — No se yama la frente, sino espada reluciente”). Pero no quedan ahí las similitudes. Igualmente, coinciden algunos de los nombres extraordinarios: en primer lugar, está, en el núm. 4, la testa o “testera reluciente”, que se adjetiva como la “espada reluciente” de la canción; en el núm. 6, los “mirambeles”, que se adjetiva como la “espada reluciente” de la canción; en el núm. 8, los “pasatortas”, sinónimo del “tragapán”, para comparar la boca o la lengua; por no hablar, ya en los núms. 7, 12, 17 y 19, de las referencias graciosas a la nariz, la barba, las tetas o el sexo<sup>25</sup>. Eso sí, no hay acumulación de elementos enumerados, como en la canción. Sin embargo, llama la atención que en el espacio equivalente al que en cada secuencia de la canción ocupaban la acumulación de términos metafóricos y la exclamación jubilosa (“Pase la novia y goze el novio”)<sup>26</sup>, aquí se repita una referencia, que en principio puede parecer oscura, al paseo de la pulga y el piojo tieso. Claramente, pulga y piojo simbolizan a la novia y el novio. La de “Las bodas del piojo y la pulga” es una canción

24. Sin embargo, el catalán *mirambell*, no es “mirador”, sino “mirabel”, es decir, planta de adorno, de hojas pequeñas (parecida a un ciprés ancho).

25. *Cf. infra*, Apéndice.

26. *Cf.* el texto XI, versión A, recogido por Alvar, en *Cantos...*, p. 229: “Pase la novia andando / y el galán tras eya, / todo lo que la disen / si era donseya”.

bien conocida y difundida por toda la Península, en las distintas lenguas. Aporto el principio de una versión bilingüe, recogida en el mismo Aragón, aunque en la franja catalano-hablante:

*Lo ploll i la pulça  
se volen casar.  
No tenen coca  
pa convidar.  
Respon la formiga  
del seu formigar:  
—Si em voleu pa boda,  
vos portaré coca.  
—Por coca no estamos  
que ya ne tenemos.  
Y ahora cura,  
¿dónde encontraremos?  
Respon lo llop...<sup>27</sup>*

El poema es realmente un cuento encadenado, en forma versificada, que se encuentra catalogado como núm. 2019\* (*Louse and Flea wish to Marry*) en la clasificación de cuentos folklóricos de Aarne y Thompson<sup>28</sup>. En el cuento-tipo, una serie de animales soluciona las distintas carencias de la pareja de novios pobretones. El tema es hispánico, porque Aarne y Thompson sólo presentan testimonios españoles del cuento, a partir del *Índice de Boggs*, cuya única fuente, a su vez, era un cuento asturiano decimonónico<sup>29</sup>. Pero Carlos González Sanz, en su *Catálogo de cuentos aragoneses*, testimonia la plena vigencia del cuento en la tradición oral aragonesa<sup>30</sup>. Por tanto, el “paso de bureo” no utiliza secuencia acumulativa, como la canción, pero sí hace referencia al tema de un cuento, susceptible de versificación, que tiene, como la canción, motivo epitalámico y secuencia encadenada.

No sólo eso, sino que converge con otros cuentos de fórmula, y en concreto con el de “Las partes del cuerpo nombradas con nombres extraordinarios”. Se trataría, dice González Sanz, de una secuencia acumulativa totalizadora. Cantada a coro como canción de taberna (obscena) o como recitado infantil (juego para aprender el nombre de cada parte del cuerpo). Se sustituyen los nombres de los miembros del cuerpo por otros nombres extraños. Fórmula: “¿Dónde le puso la mano el doctor a la tía Micaela?” “En el pelo”. “Ya no se llama pelo”...<sup>31</sup>

## 5. LA DESCRIPCIÓN DE LAS PRENDAS DE LA NOVIA EN UN SERMÓN ARAGONÉS Y EN RECTADOS DE FALDA

La pulga y el piojo se quejan, en los versos del cuentecillo, de falta de sacerdote para la boda. Pues bien, en el “Sermón d’o padre Damián”, que se conserva gracias a la *reportatio* que le hizo Rafael Vidaller al versátil recitador y narrador Ramón Murillo, vemos otras posibilidades de adaptación de algunos elementos presentes en la canción de boda<sup>32</sup>.

ISTE YE LO SERMÓN D’O PADRE DAMIÁN,  
QUE QUISO SER SANTO Y DIOS QUISO QUE NO LO FUERA

- Coro. — ¿Por qué?  
Rezitador. — Porque l’en metió ra mano a una doncella.  
C. — ¿Dónde?  
R. — En a cabeza! Oh! Cabeza d’o tricutar... Iste ye lo sermón d’o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.  
C. — ¿Por qué?  
R. — Porque l’en metió ra mano a una doncella.  
C. — ¿Dónde?  
R. — En a frente! Oh! Frente rusiente, cabeza d’o tricutar... Iste ye lo sermón d’o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.  
C. — ¿Por qué?  
R. — Porque l’en metió ra mano a una doncella.  
C. — ¿Dónde?  
R. — En os ojos! Oh! Ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d’o tricutar... Iste ye lo sermón d’o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.  
C. — ¿Por qué?  
R. — Porque l’en metió ra mano a una doncella.  
C. — ¿Dónde?  
R. — En as narizes! Oh! Narizes de cherismoquis, ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d’o tricutar... Iste ye lo sermón d’o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.  
C. — ¿Por qué?  
R. — Porque l’en metió ra mano a una doncella.  
C. — ¿Dónde?  
R. — En a boca! Oh! Boca de tragapanes, nariz de cherismoquis, ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d’o tricutar... Iste ye lo sermón d’o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.  
C. — ¿Por qué?  
R. — Porque l’en metió ra mano a una doncella.  
C. — ¿Dónde?  
R. — En as tetas! Oh! Tetas alcagüetas, boca de tragapanes, nariz de cherismoquis, ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d’o tricutar... Iste ye lo sermón d’o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.

32. Rafael Vidaller, “Lo sermón d’o Padre Damián”, en *Fuellas d’información d’o Consello d’a fabla aragonesa*, 39, febrero 1984, p. 15.

27. Artur Quintana, ed., *Lo Molinar (Literatura catalana del Matarranya i Mequinensa): Narrativa i Teatre*, Calaceit, Instituto de Estudios Turoleses / Associació Cultural del Matarranya “Carrutxa”, 1995.

28. Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, “F. F. Communications”, 184, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961.

29. Ralph S. Boggs, *Index of Spanish Folktales*, “F. F. Communications”, 90, Academia Scientiarum Fennica, 1930.

30. Carlos González Sanz, *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, “Artularios”, 1, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996; véase también su “Revisión del catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses: correcciones y ampliación”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 8, 1998, pp. 7-60, núm. 2019.

31. De hecho, debo la localización del testimonio del paso de bureo y el siguiente, el de “Lo sermón d’o Padre Damián”, a sendas citas bibliográficas incluidas en el magnífico catálogo de Carlos González, a propósito del cuento de fórmula [2231], “Las partes del cuerpo nombradas con nombres extraordinarios” (pp. 147-48).

C. — ¿Por qué?

R. — Porque l'en metió ra mano a una doncella.

C. — ¿Dónde?

R. — En lo melico! Oh! Omblicuo omblicuo, tetas alcagüetas, boca de tragapanes, nariz de cherismoquis, ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d'o tricutar... Iste ye lo sermón d'o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.

C. — ¿Por qué?

R. — Porque l'en metió ra mano a una doncella.

C. — ¿Dónde?

R. — En o culo! Oh! Culo cheminera de malos fumos, omblicuo omblicuo, tetas alcagüetas, boca de tragapanes, nariz de cherismoquis, ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d'o tricutar... Iste ye lo sermón d'o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.

C. — ¿Por qué?

R. — Porque l'en metió ra mano a una doncella.

C. — ¿Dónde?

R. — En o papo! Oh! Papo que nunca t'en bes farto, culo cheminera de malos fumos, omblicuo omblicuo, tetas alcagüetas, boca de tragapanes, nariz de cherismoquis, ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d'o tricutar... Iste ye lo sermón d'o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.

C. — ¿Dónde?

R. — En as rodillas! Oh! Rodillas, rodillas palmo y medio más arriba, papo que nunca t'en bes farto, culo cheminera de malos fumos, omblicuo omblicuo, tetas alcagüetas, boca de tragapanes, nariz de cherismoquis, ojos de cherismóndelis, frente rusiente, cabeza d'o tricutar... Iste ye lo sermón d'o padre Damián que quiso ser santo y Dios quiso que no lo fuera.

C. — ¿Por qué?

R. — Porque l'en metió ra mano a una doncella.

C. — ¿Dónde?

R. — Señores, ¡donde no debiera!

Toda posible relación con la "fórmula" deíctica característica de la canción sefardí ("Eso no se llama cabeza...") se ha perdido definitivamente, pero no sucede lo mismo con el diálogo entre el coro que interroga y el solista que contesta incorporando nuevas partes del cuerpo a las ya nombradas, acompañadas siempre de adjetivos desconcertantes. El virtuosismo del sermoneador estriba en la acumulación de partes del cuerpo de nombres extraordinarios. La gracia del recitado, en el progresivo acercamiento a zonas eróticas y escatológicas. El diálogo está presente permanentemente. No es el "¿Cómo se llama?", sino un "por qué" y "dónde" que van desvelando las partes notables de la moza (en este caso imaginada, no presente, como en el "paso de bureo"). De nuevo, la palabra no dicha, sino la que se va diciendo, la que se va descubriendo a través del juego dialógico pregunta-respuesta, constituye la materialidad lingüística del texto. Pero aquí, a diferencia del "paso", independientemente de que en su ejecución o transmisión se escenifique dramáticamente ese diálogo. Y no extrañará encontrar

que algunas de las comparaciones insólitas son comunes a las del epitalamio y a las del paso de bureo: núm. 4, la "frente rusiente" (frente a "espada relusiente" o "testera reluciente"); núm. 6 ("cherismóndelis", frente a "ricos miradores" o "mirambeles"); núms. 8 y 11, la "boca de tragapanes" (frente a "dulze tragapán" o "pasatortas"), etc. (véase Apéndice).

Las mismas comparaciones las hallaremos todavía en otras enumeraciones acumulativas de partes del cuerpo. Nuestros testimonios son de nuevo aragoneses, pero podrán encontrarse en otras regiones hispano-hablantes. En el juego de falda de "El paseo de los señoritos", se entretiene al niño sentándolo en la falda y señalando las partes del cuerpo a las que el texto hace referencia<sup>33</sup>.

RECITADO DE FALDA. "EL PASEO DE LOS SEÑORITOS" (1ª VERSIÓN)

El paseo de los señoritos [la frente]  
 los dos miradores [los ojos]  
 el respirador [la nariz]  
 el tragapán [la boca]  
 las dos margaritas [los pechos]  
 el botón de mi levita [el ombligo]  
 el riegahuertos [el sexo]  
 y el dispara cañones [el culo]  
 [Informante: María Martínez Tabuena  
 Malón, 1924), recogido el 23/5/96]

RECITADO DE FALDA. "EL PASEO DE LOS SEÑORITOS" (2ª VERSIÓN)

El paseo de los señoritos [la frente]  
 los dos miradores [los ojos]  
 las dos bombecillas [la nariz]  
 el tragapán [la boca]  
 las dos margaritas [los pechos]  
 el botón de mi levita [el ombligo]  
 el riegahuertos [el sexo]  
 y la maquinica de los chorizos [el culo]  
 [Informante: Juana Sánchez Reinaldos  
 (Malón, 1929) recogido el 23/5/96]

De nuevo, como podemos comprobar, los "dos miradores" y el "tragapán" aparecen como términos sustitutivos, en un contexto en el que la deixis cobra una importancia determinante para abrir las claves metafóricas.

33. Debo los textos a la amabilidad de Mario Gros, que me los remitió prestamente a solicitud mía. Proceden del Archivo de la Tradición Oral Aragonesa, MN-32 PN024, PN025. Véase también Luis Miguel Bajén García y Mario Gros Herrero, *La tradición oral en las Cinco Villas. Cinco Villas, Valdonsella y Alta Zaragoza, Zaragoza*, Diputación de Zaragoza (Col. "Archivo de Tradición Oral", I), 1994 (ed. con CD o cassette).

## 6. LA CANCIÓN REPRESENTADA Y LA CANCIÓN RITUALIZADA

Intentemos ahora tender un puente entre el mayo tradicional, recordado en el apartado 3, a propósito precisamente de la utilización canónica que hace de la *descriptio puellae* más clásica, y las otras formas de *descripciones puellae* (apartados 4 y 5), que hemos visto que aparecen ligadas a contextos o “encuadres” situacionales diferentes, desde luego festivos, pero además para-teatrales y, por ende, humorísticos o paródicos.

Ese puente nos hace regresar a la orilla de los mayos, vadeando el río ahora por un tramo distinto. M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz Fernández analizó las posibles supervivencia de la canción de mayo medieval en un interesante mayo andaluz, recordado en un ambiente familiar.<sup>34</sup> Vale la pena copiarlo aquí, para entender más cabalmente las conclusiones a las que llega:

Señorita Inés,	si usted me dejara
todas sus faiciones	se las retrataba.
La señora Inés	se quedó callada,
es señal que tengo	la licencia dada.
Esta es tu cabeza,	chiquita y bonita,
que en ella se forma	una naranjita.
Este es tu cabello,	rubio y anillado,
con cinta de oro	lo tiene[s] adornado.
Esta es tu frente	una plaza de guerra
donde el rey Cupido	puso su bandera.
Estas son tu cejas	dos arcos pendientes
que están adornando	tu preciosa frente.
Estas tus pestañas,	puntas de alfileres
que cuando me miran	clavármelas quieren.
Estos son tus ojos,	son dos luceritos
y al amanecer	son los más bonitos.
Esta es tu nariz,	filo de mi espada
que a los corazones	todos los traspasa.
Estos son tus labios,	son dos coralitos
y los dientes blancos	son los más bonitos.
Esta es tu barba	con un hoyo en medio
donde me enterraran,	que me estoy muriendo.
Esta es tu garganta,	tan clara y tan bella
que to lo que bebes	se clarea en ella.
Estos son tus pechos,	son dos fuentes claras
donde yo bebiera,	si usted me dejara.
Este es tu vientre,	es una arbolea
que a los nueve meses	echa fruto en ella.
Este es tu ombligo,	un botón de oro
donde el rey Cupido	puso su tesoro.
Ya estamos llegando	a la parte oculta,

34. M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz Fernández, “Supervivencias de la canción de mayo medieval: un ejemplo en el cancionero tradicional andaluz”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1991, pp. 783-95.

no diremos nada	si no nos preguntan.
Si nos preguntaran	no diremos nada,
no diremos nada	porque ya lo saben.
Estos son tus muslos,	non de cal y canto
y las pantorrillas	son de huesos blancos.
Estas son tus piernas,	son de cal y rosa,
que to lo que pisas	se te vuelven rosas.
Ya están retratadas,	niña, tus faiciones,
ahora viene mayo	que te las adorne.
Ha venido mayo,	bienvenido sea,
que con tu venida	las flores se alegran.
Mayo florido y hermoso;	
que a esta casa hemos venido	
sólo por echar un mayo,	
señores, licencia pido.	
Echaremos por galán,	
como esposa y por mujer,	
cogeremos a la Rosa	
que es más bella que un clavel.	
Ella dice que no quiere	
y él dice que no verá	
una moza en todo el mundo,	
que nunca la olvidará.	
¡Arriba las hazas,	
que no sale humo!	
¡Ala, a la Rosi	
se le quema el culo!	
Que se le quemaba,	
que se le quemó,	
y vino su novio	
y se lo apagó.	
Y vino su suegra	
con el moño tieso	
diciendo: “¡Caramba!	
¿qué demonio[s] es eso?”	

La canción fue cantada en diciembre de 1986, en Jerez de la Frontera (Cádiz), por las hermanas Pilar, Carmen, Rosario y Rosa Romero González, de 44, 47 y 49 años respectivamente. Al parecer, las hermanas lo cantaban cuando pequeñas como canción de corro; colocaban a la niña elegida en el centro del corro y le dedicaban la canción<sup>35</sup>.

Ruiz identifica la primera parte de la canción serial, que denominaremos, como la autora del trabajo, “t-a” (hasta “Ya están retratadas, niña, tus faiciones, / ahora viene mayo que te las adorne”), como una versión de “El retrato de la dama”, una más de las hasta veinte recogidas

35. Agradezco a M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz, recopiladora de la versión y autora del artículo, su amabilidad al llamarme la atención sobre el mismo, tras mi ponencia, pues he de confesar que, imperdonablemente, no había reparado ni en esta interesante versión, ni en las importantes hipótesis que plantea sobre la misma. Intento corregir aquí tal carencia.

por su grupo de recolección sobre el mismo tema, solamente en la encuesta realizada en los años 80 en la Andalucía occidental. Lo sorprendente, para Ruiz, es la fusión con una segunda parte (“t-b”), no sólo por la novedad del añadido, sino por la diferencia de tono y forma de éste. Las informantes no sólo corroboraron la perfecta unión de ambas partes, sino que describieron –y su explicación justifica de algún modo el complemento– “con exactitud el juego infantil al que aplicaban la canción cuando niñas; se trataba, tal juego, de una especie de representación doméstica de antiguas fiestas primaverales...”. Ruiz no duda, por tanto, de que “evidentemente, nos encontramos ante lo que M. Alvar ha definido muy bien como ‘proceso de captación’ entre textos poéticos tradicionales” (p. 785).

Para Ruiz, “t-a”:

se sostiene sobre la estructura típica de la enumeración lograda por una fundamental repetición sintáctica y una conservación del orden real existente entre los elementos descritos; estos factores, junto con el hecho de que cada rasgo físico ocupe una copla en la que se desarrolla una ampliación metafórica o determinativa, facilitan la re-creación de los transmisores, al imprimir a la canción el carácter de enumeración abierta en la que los elementos de la serie se señalan como pertenecientes a un mismo campo semántico (p. 787).

Según la autora del trabajo, la canción pasaría por tres estadios. El primero de “canción cortesana”, constatable en la primera serie enumerativa, con abundancia de metáforas guerreras e idealización cortesana de la belleza femenina. Y es que, como había anotado anteriormente Ruiz, la primera parte de la canción (“t-a”) posee componentes procedentes de dos ramas poéticas:

la lírica primitiva (comprobable, sobre todo, en los sintagmas determinativos que describen el pecho y el vientre) y la canción cortesana (más que palpable en las metáforas y determinaciones que amplían el enunciado de cabeza, rostro y cuello) (p. 787).

Y, en efecto, la simbología que abarca la descripción de estos últimos elementos:

poco tiene que ver con la esencialidad y falta de introspección de la lírica popular. La plaza de guerra, el cabello rubio y anillado, la transparencia del cuello o el hoyo para enterrar al amado componen un conjunto de ampliaciones en el que la metáfora es el recurso más abundante, metáforas más o menos cultas que alejan a la canción de su significado ancestral de renovación de la naturaleza (p. 791).

Pero habría un segundo estadio, de “canción comunal y/o agualdera”. Los versos de transición serían: “Ha venido mayo, bienvenido sea, / que con tu venida las flores se alegran”. En “t-a”, el cambio de función, a partir de la canción cortesana,

sólo exigía la incorporación de los versos del exordio o petitorios y la ampliación de los encantos físicos hasta agotar la especificación. El número de metáforas disminuye a partir de la alusión al pecho; aumentan, en cambio, las determinaciones basadas en la naturaleza y se desarrolla una amplia elipsis eufemística, mecanismos exclusivos de la transmisión oral.

En cuanto a “t-b”, la bienvenida al mes de mayo, la petición de licencia para “echar un mayo”, el motivo del matrimonio entre la elegida y el elegido... “no dejan duda respecto

a su función comunal” (p. 792). Personalmente, me atrevería a sugerir, además, que el hecho de sumar la “licencia” al canto con la descripción de la belleza de la novia no es ni mucho menos extraño a la tradición sefardí (en la que se integra “Dize la nuestra novia”). Piénsese que uno de los motivos frecuentes en los cantos de bodas sefardíes es el de la novia que se despide de sus padres para integrarse en la nueva casa. Se trata de la canción de “La despedida de la novia”:

Con su licencia y la del mi señor  
yo ir me quiero a servir al mi amor.  
Con su licencia y la madre muy gentil,  
yo ir me quiero al mi amor servir.  
Con su licencia y la madre mia real,  
yo ir me quiero al amor gozar.  
—Hija, vayádes, en la hora buena vayás.  
Si él me daba el vestir y el calzar,  
yo le daba el mi cuerpo real.  
Si él me daba el calzar y el vestir,  
yo le daba el mi cuerpo gentil<sup>36</sup>.

En algunas ocasiones, como en la versión que acabamos de citar, a continuación de “La despedida de la novia” se incorpora la canción de “La nueva familia de la novia”, en la que ésta recibe los consejos de su madre:

—Escuchad, mi hija, el mío dotrino,  
todo lo vos digo que metáis al tino:  
que el hijo del hombre servido quiere ser.  
Cuando veréis, hija, a señora tía,  
tomalda por la mano, sentadla a la sía,  
que el hijo del hombre servido quiere ser.  
Cuando veréis, hija, al señor esfuegro,  
tomadlo por la mano, sentadlo al [...]  
que el hijo del hombre servido quiere ser.  
Cuando veréis, hija, a vuestros cuñados,  
tomadlos por la mano, mirad de bien honrarlos,  
que el hijo del hombre servido quiere ser.

Y, por cierto, obsérvese igualmente la presencia de dos miembros de la nueva familia, el novio y la suegra (por el “señor esfuegro” en la sefardí), en la última parte, “t-b”, de la canción gaditana:

Que se le quemaba,  
que se le quemó,  
y vino su novio  
y se lo apagó.

36. Versión de Sarajevo, recogida por Manuel Manrique de Lara, aportada y comentada por Paloma Díaz-Mas. *Poesía oral sefardí*, A Coruña, Esquifo-Ferrol, 1994, pp. 43-44.

Y vino su suegra  
con el moño tieso...

Pero pasemos al tercer estadio, finalmente, que coincidiría con la “canción de corro”. Como deduce Ruiz:

Llegó un momento en el que el contexto socio-cultural no precisó de la canción de mayo; ésta, por falta de transmisión propicia, se fue debilitando y llegó a albergarse en el último estadio al que la poesía tradicional acude para no morir: el juego de corro (p. 792).

Y es en este tercer estadio donde encontramos la canción, sin acumulación, jugando parecido papel “doméstico” (más restringido todavía) al que desempeñarían las enumeraciones de las partes del cuerpo de la moza, con sus determinaciones correspondientes, en el “paso de bureo” visto, “Donde se pasea la pulga y el piojo tieso”. Aunque el proceso ha sido en principio más largo o complejo en la canción andaluza –pues en el paso aragonés no ha tenido por qué existir la mediación del segundo estadio, o estadio “comunal”–, el resultado escénico es en todo similar:

Las informantes ... representaron el juego infantil en el que entonaban la canción de “La señorita Inés”; escogieron a la hermana más pequeña (reliquia de la mítica “maya”) y la colocaron en el centro del corro; su recuerdo de la infancia no era más que una representación doméstica de la ancestral fiesta de la primavera, muy relegada al ámbito del hogar (p. 792).

Ruiz reconoce que “t-b” (la canción de mayo) se apoya en “t-a” para no desaparecer: “La canción de mayo encontró, por tanto, a la canción serial en el estadio común de juego de corro, la tomó como asidero y, aunque muy anciana, se aseguró su supervivencia” (p. 792).

Sin embargo, atendiendo a la crítica que Cid hace de la teoría de la “supervivencia” propuesta por Alvar para el epitalamio “Dize la nuestra novia”, ¿por qué no pensar también en la posibilidad contraria? Es decir, ¿por qué no plantearse si “t-b”, como el romance de “La lavandera de San Juan”, pudo recurrir a “t-a”, es decir, a “El retrato de la dama”, sin estar convalecientes ninguno de los dos, para sencillamente revitalizarse y enriquecerse recíprocamente?<sup>37</sup>

Pienso, a partir de estos casos de yuxtaposición e hibridez, que, con todas sus adaptaciones y fidelidades, la historia de “Dize la nuestra novia”, confrontada con la de otras canciones sefardíes que se relacionan con la fiesta de la boda, nos puede enseñar muchas cosas. En concreto, me planteo si no habría sido posible una secuencia del tipo “El retrato de la dama” + “La despedida de la novia” + “La nueva familia de la novia”. En esa hipotética secuencia primigenia podría tratar incluso de explicarse el paso a un contexto comunal, como es el

37. En todo caso, aunque el mayo de “t-b” es sumamente irregular y está muy vulgarizado, algunos de sus formantes requerirían algún tipo de explicación. Es extraño, en primer lugar, que los versos con elementos más groseros (“¡Ala, a la Rosi / se le quema el culo!”) se mantengan exclusivamente en “t-b”, como en un apartado estanco, no contaminando –ni, desde luego, recibiendo su influencia– los elementos cortesanos de la canción “t-a”. Probablemente fue la reclusión dentro del contexto familiar la que condujo a que las procacidades se mantuvieran limitadas a inocentes menciones escatológicas, mientras que en el “sermón” y el “paso de bureo” el contexto comunal o colectivo motivaba

del mayo, a partir de la aparentemente insignificante presencia en la canción de la palabra “licencia”, en un contexto sintáctico y pragmático común al del mayo: “–Con su licencia y la de mi señor” (en la canción sefardí), por “que a esta casa hemos venido /... / señores, licencia pido” (en la gaditana).

Sabemos que la simple inclusión de un determinado rasgo léxico, como la palabra “aguinaldo” en el caso de los romances de “La muerte del Maestre de Santiago” o “La merienda del moro”, permitió que “adquiriesen una nueva función y pervivan en la memoria oral independientemente de que la fábula narrada no signifique nada en sí misma para quienes la cantan”<sup>38</sup>. Se trata, en el caso del romancero, de la llamada “ritualización”, es decir la actualización de la balada debida a un rasgo secundario e irrelevante desde el punto de vista del contenido:

Gracias a esa ritualización, sin embargo, la tradición oral española ha conservado algunos de los romances históricos más antiguos que perviven en su repertorio, al especializar como cantos cuestatorios unas baladas que por su falta de interés arquetípico se habrían desfuncionalizado y olvidado<sup>39</sup>.

Esa especialización “ritualizada” vendría a coincidir, por tanto, con lo que Ruiz propone como segundo estadio para “El retrato de la dama”, es decir, el de “canción comunal y/o aguinaldera”:

Ha venido mayo,      bienvenido sea,  
que con tu venida      las flores se alegran.

Lo apuntado no justifica, sin embargo, la presencia –muy confusa y grosera– del tema del humo que “quema el culo” a la novia (aquí, “la Rosi”), incendio que ha de ser sofocado por el novio, en escena supuestamente delirante que escandaliza a una suegra emperifollada (“con el moño tieso”):

¡Arriba las hazas,  
que no sale humo!  
¡Ala, a la Rosi  
se le quema el culo!  
Que se le quemaba,  
que se le quemó,  
y vino su novio  
y se lo apagó.  
Y vino su suegra  
con el moño tieso  
diciendo: “¡Caramba!  
¿qué demonio[s] es eso?”.

38. Jesús Antonio Cid, “Recolección moderna...”, p. 328.

39. *Ibidem*.

## 7. CONCLUSIONES

Pienso que los textos aragoneses de tradición oral reseñados no son ni extraños al uso literario de un tópico muy enraizado en la tradición escrita y en la oral, ni tampoco —me parece evidente— simples pecios del naufragio de una nave que abandonara el lastre inservible (la monotonía, la falta de cohesión, el difícilmente cantable esquema pregunta-respuesta, finalmente incluso la rima y el ritmo poéticos). Son testimonios vivos de lo que pudo haber sido lo que llama Alvar el primer miembro de la canción, es decir, el texto supuestamente anómalo:

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... (p. 147).

El segundo miembro era, en su opinión, “el único que, dada su estructura, podía fructificar”, puesto que “la transmisión oral mutila la primitiva estructura del poema”. Pero así como fructificó el segundo miembro, también el primero —pensamos— se podría haber acomodado para lograr “nueva vitalidad en un medio distinto” al que le había visto nacer, más cercano al dialogismo, al contexto, a la escena. Más próximo al “sentido dramático”, al “encuadre dramático de la palabra”, que es como Sánchez Romeralo denomina el marco en el que se desenvuelve el estilo “breve, cortado, dinámico” de tantos diálogos, preguntas o requiebros que caracterizan a muchas canciones líricas tradicionales<sup>40</sup>. ¿O tal vez no tan distinto al medio que le había visto nacer...?

Si idealizamos el texto de la canción como *textus primus y optimus*, a partir del cual las sucesivas adaptaciones van a ser una degeneración de sus cualidades líricas, no cabe duda de que el teatro ínfimo del “paso de bureo”, la broma chusca del “sermón” o el juego de faldas se convierten en simples testimonios de decadencia. La canción habría descendido desde los palacios de la emotividad sencilla y la sensorialidad más limpia hasta los “arrabales” de las miserables masías aragonesas en la postguerra franquista.

Evidentemente, Alvar no sitúa la canción de boda en un estrato cualitativamente más alto que el romance, sino en un estadio genéticamente superior, cronológicamente anterior. Pero, aun así, me gustaría plantear como posibilidad si, al igual que el romance sencillo y breve de “La lavandera de San Juan”, en opinión difícilmente rebatible de Cid, se amplió recurriendo a la canción “Dize la nuestra novia”, o al igual que el juego doméstico de Jerez de la Frontera se pudo haber ampliado también, recurriendo esta vez a la canción de “El retrato de la dama”, en las otras formas populares examinadas (“paso”, “sermón”, “juego de falda”) se pudo haber recurrido de manera similar a una simple ampliación, aprovechando una versión dialogada y/o acumulativa previa del retrato o *descriptio* de la dama<sup>41</sup>. Y plantear así, a la vez, si ese tipo de retrato, no necesariamente poético, con nombres extraordinarios, pudo estar en el origen

40. Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, esp. pp. 262-64.

41. Versión desde luego más cercana a la de la canción “Dize la nuestra novia” que a la *descriptio* de los mayos.

de formas poéticas (canciones como “Dize la nuestra novia”), pero generando paralelamente, desde su mismo nacimiento, al tiempo que un desarrollo lírico, desarrollos paródicos o humorísticos, prosísticos y poéticos, del tema, ligados a contextos festivos de su transmisión oral.

El “paso de bureo”, el “sermón”, el cuento encadenado, o el “juego de falda”, en mi opinión, no son meros residuos ni cenizas apagadas, sino huellas que dibujan una trama que conduce a la existencia de un contexto festivo (composición, ejecución y transmisión) en el que la originalidad, el ritmo, las cláusulas cerradas acumulativas e *in crescendo*, el valor festivo, las alusiones eróticas, el humor, la parodia, la deixis gestual del juego de adivinanza, la enumeración, descripción y señalación de las partes del cuerpo... renovaban su papel lúdico una y otra vez. Y de ese mismo contexto pudo haber salido —se pudo haber desgajado—, en determinado momento, un producto de evidente creación culta, como el de la canción epitalámica, que despegaría con alas poderosas, una vez cobradas autonomía y especialización suficientes. La canción de boda, sin embargo, nunca iba a abandonar la inmediatez comunicativa inherente al “encuadre dramático de la palabra” característico de los textos líricos tradicionales. Al contrario, lo iba a potenciar —y quién sabe si de ahí, al menos en parte, su éxito y pervivencia— mediante la expresión poética de un diálogo que depura artísticamente estructuras lingüísticas propias de la interacción verbal en situaciones cotidianas<sup>42</sup>.

42. Véase Iglesias, *Oralidad, diálogo y contexto...*, esp. pp. 9-14 y 195-201.