

EL ROMANCE DE *LA LAVANDERA*: DE LA LÍRICA POPULAR AL ROMANCERO SEFARDÍ

SARA BELLIDO

(Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal”-Universidad Complutense de Madrid)

sarasanc@ucm.es

RESUMEN

El romance de la “Lavandera de San Juan” se ha conservado en varios pliegos (en forma de glosa) así como en el Cancionero de Amberes sin año. En la tradición oral moderna se conecta con un romance de malmaridada existente en la comunidad sefardí, aunque con notables cambios. La relación entre ambas tradiciones interesó en su día a diversos críticos, sin que fuera del todo resuelta.

En este trabajo se analizan las conexiones del romance de la “Lavandera” con la lírica popular de voz femenina en las distintas variantes conservadas, incluidas las glosas de pliegos sueltos, para después examinar su evolución en las versiones sefardíes conservadas en el Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri y las consecuencias que los cambios introducidos suponen para la interpretación del sentido del romance.

PALABRAS CLAVE: Lavandera de San Juan; romancero sefardí; lírica popular; voz femenina; pliegos sueltos.

ABSTRACT

The hispanic ballad of the “Lavandera de San Juan” has been preserved in several sheets-books as well as in the Cancionero de Amberes. In the modern oral tradition it is connected with a sephardic ballad, although with notable changes.

This paper analyzes the connections of the ballad of the "Lavandera" with the popular female-voiced lyric in the different variants, including the glosses of sheets-books, to later examine its evolution in the sephardic versions preserved at the Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri and the consequences of the changes for the interpretation of the meaning of the ballad.

KEYWORDS: Lavandera de San Juan; Hispanic ballads; Popular poetry; female-voiced poems; sheets-books.

El romance de *La lavandera de San Juan*, o sencillamente *La lavandera* (IGR 0417), es uno de los menos atendidos por la crítica en el corpus romancístico. Aunque en su día se ocuparon de él especialistas como Manuel Alvar (1958-1959), Jesús Antonio Cid (1979) y Giuseppe Di Stefano (1993), ha sido olvidado especialmente en los últimos años, quizás por su carácter anómalo, que lo aproxima a una cancioncilla lírica en su versión antigua y lo convierte en un romance de bodas, poco reconocible ya, en la tradición moderna sefardí.

Para tratar de arrojar algo de luz sobre la curiosa transmisión de este romance en las diferentes tradiciones (antigua y oral moderna) y sus posibles implicaciones, este trabajo se propone, en primer lugar, dar muestra de las variaciones documentadas en su composición a lo largo de su historia, analizar su contenido, revisar las opiniones de la crítica al respecto, y tratar de dar respuesta a algunos de los problemas que presenta: cómo y por qué se transforma un romance lírico de tipo tradicional en un romance narrativo, de malmaridada, y cuya pervivencia se ha visto unida a las celebraciones matrimoniales.

1. LA VERSIÓN ANTIGUA DEL ROMANCE DE *LA LAVANDERA*

El romance de *La lavandera de San Juan* aparece publicado en varios pliegos sueltos del siglo XVI¹ y en el *Cancionero de Amberes* sin año, con ninguna variación entre las distintas versiones. Los versos del *Cancionero de Amberes* dicen lo siguiente²:

- Yo me levantara, madre, mañanica de San Juan.
2 Vide estar una doncella ribericas de la mar.
Sola lava y sola tuerce, sola tiende en un rosal.
4 Mientras los paños se enxugan dize la niña un cantar:
—¿Dó los mis amores, dolos? ¿Dónde los iré a buscar?
6 Mar abaxo, mar arriba, diziendo iba un cantar,
peine de oro en las sus manos y sus cabellos peinar.
8 —¿Dígame tú, el marinero, que Dios te guarde de mal,
si los viste a mis amores, si los viste allá pasar.

Si se observa con detenimiento la construcción del poema, podría decirse que, en esencia, el romance, en esta versión antigua, es básicamente una cancioncilla lírica que recuerda poderosamente a las composiciones populares de protagonista o voz femenina, presentes en toda la tradición europea y especialmente en la lírica galaico-portuguesa y los villancicos castellanos³. De hecho, la propia Margit Frenk recoge las palabras de la doncella como estribillo popular en *Lírica española de tipo popular* (Frenk, 2001, p. 136) y en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (2003, pp. 373-374, n.º 519B), donde lo relaciona con otras formas semejantes, como “¿Dólos mis amores, dólos? / ¿Dólos mis amores, he?” presente en diversos cancioneros o el “¿Dólo mi morico, adólo? / ¿dólo mi moro?” (2003, pp. 373-374, n.º 519 A y 520). Para Frenk, el estribillo del romance de *La lavandera* se relaciona también por la pregunta con el romance que se inicia con “En los campos de Alventosa /

¹ Los pliegos en los que se recoge este romance son los identificados por Rodríguez Moñino (1997) con los números 9-15 (Alonso de Alcaudete) y 1034, mencionados igualmente en Askins e Infantes (2014).

² Para los textos editados por mí, sigo las siguientes normas: modernización del uso de mayúsculas, puntuación y acentuación; resolución de abreviaturas sin indicación, regularización del uso gráfico i/j/y y u/v, así como de s/f/ss; pero mantengo las distinciones en el original de b/v, s/ç/z, x/g, etc.

³ De acuerdo con Maserá (2019, p. 231), el hecho de que la forma de la canción sea un romance, no invalida su interpretación en el ámbito de la lírica popular, pues estas canciones, con elementos coincidentes, podían aparecer en diferentes metros, por lo que se propuso la denominación común de “lyra mínima”, atendiendo a su frecuente brevedad y la condensación del mensaje mediante el simbolismo, algo que sin duda comparte *La lavandera*.

mataron a don Beltrán” (IGR 0150): “Por Dios te ruego, el moro, / me digas una verdad: // caballero de armas blancas, si lo viste acá passar.” (2003, p. 374)⁴.

Son numerosos los elementos del romance que recuerdan a ese tipo de composiciones. En primer lugar, lo más evidente es el recurso de la protagonista femenina que se cuestiona por sus amores, algo común a numerosas composiciones líricas primitivas. Baste recordar, por ejemplo, los poemas n.º 43-46 de la antología de Frenk, que comienzan con “Sedia-m’ eu na ermida de San Simion”, “Ondas do mar de Vigo”, “Ai ondas que eu vin veer” y “Ai flores, ai flores do verde pinho”, respectivamente (Frenk, 2001, pp. 56-59). El personaje de la madre, asimismo, ejerce habitualmente de confidente o interlocutora de la joven. Unas veces permanece muda, como sucede en este poema y en algunas jarchas y cantigas de amigo, y otras veces manifiesta su opinión sobre la relación de la doncella o sus excusas para encubrir la misma (entre otros, los números 6, 36-39, 90-95 de la antología de Frenk, cuyos primeros versos dicen: “¡Mamma, ayy habibi!”, “Tal vai o meu amigo”, “Digades, filha, mia filha velida”, “Non poss’eu, madre, ir a Santa Cecilia”, “Madre, passou per aqui un cavaleiro”, “A coger amapolas”, “Dentro en el vergel”, “Donde vindes, filha”, “La sierra es alta”, “Aquellas sierras, madre”, “So el encina, encina” (Frenk, 2001, pp. 36, 51-53 y 84-88).

También la localización espacio-temporal remite a esa tradición, pues en la lírica galaico-portuguesa es frecuente que la joven se encuentre cerca del mar. Del mismo modo, levantarse al alba o la mañana de San Juan son momentos topicalizados en esta poesía como ocasión propicia para el encuentro o la separación de los amantes (tras la consumación de la relación amorosa). Podemos ver estos elementos en composiciones como “Vi eu, mia madr’, andar / as barcas e no mar”, “Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo”, “Niña y viña, peral y habar, / malo es de guardar” o “Caballero, queráisme dejar / que me dirán mal” (números 42, 44, 73 y 80 de Frenk, 2001, pp. 55, 57, 78 y 81). Las dos coordenadas contextuales tienen relación en la tradición popular con el simbolismo erótico, a lo que se suman otros elementos que también aparecen en el romance, como pueden ser el rosal, el contacto con el agua o el peinar los cabellos. Son numerosos los ejemplos en los que la doncella está lavando o dice haber ido a lavar, así como a la fuente a coger agua, o al rosal, del que pueden cortar o no la flor (véanse, por ejemplo, los poemas n.º 26, 37, 74, 78 o 92 de Frenk, 2001, pp. 43-44, 52, 79, 80 y 85). También el cabello suelto ha tenido desde época remota una interpretación erótica, que se potencia si la joven se deja ver mientras los peina, lo que sucede en el romance de *La lavandera*.

⁴ Sobre esta cuestión y el romance citado de *La pérdida de don Beltrán*, véase el artículo de Asensio (en prensa). Agradezco al autor que me haya permitido su consulta. En él se testimonia el pasaje de la cuestión de un personaje a otro sobre un tercero al que se está buscando. En ese caso el caballero está muerto, respuesta que ofrece el moro al padre. No obstante, el final abierto del romance de *La Lavandera* no ofrece respuesta, salvo en una versión, casi seguramente falseada, que consta en el Archivo del Romancero Menéndez Pidal/Goyri de la Fundación Ramón Menéndez Pidal (ARMPG, en adelante). Se trata de una versión de Málaga, recogida por José García y enviada a Menéndez Pidal por Marqués, y que él mismo señala como posiblemente falsa. Esta versión sigue de cerca los versos del *Cancionero* de Amberes ligeramente modernizados, pero propone una respuesta final por parte del marinero: “No los he visto’, responde, / y el marinero se va”. Dadas las escasas posibilidades de que se trate de una verdadera versión oral y no una falsificación, hemos decidido prescindir de ella para este estudio. Puede verse en el ARMPG con signatura F000001018. Si bien podría plantearse la hipótesis de que la versión del romance en la tradición antigua estuviese trunca y no se hubiese conservado ese final, lo cierto es que los finales abiertos son una constante en la tradición oral y, en concreto, en la lírica popular, en la que se suele preferir la alusión y no la resolución expresa. En este sentido, dos son las posibilidades que me parecen más probables sobre la interpretación de este final: que el silencio implique una resolución desfavorable (bien la muerte del joven, como en el romance, bien su abandono) o que sea el propio marinero el destinatario de la pregunta.

Es decir, que estos elementos propios de la lírica popular que aparecen en el romance de *La lavandera* remiten, en su totalidad, al universo amoroso y erótico, como es bien conocido⁵. Si esto es así, la interpretación más inmediata del romance se dirige hacia la contemplación por parte, seguramente, de un caballero, de una escena erótica y su relato a la madre de este, que podría relacionarse con poemas como el n.º 130 editado por Frenk (2001, p. 100), cuyo inicio es “Madre, una mozuela” en el que el joven descubre el objeto de sus amores a su progenitora. Esta posibilidad ya fue indicada por Di Stefano, quien señalaba, en sus comentarios a la edición del romance en la antología de Taurus, que: “No creo arriesgado suponer que en el R. es el hijo quien anuncia a la madre sus propios amores, en la forma indirecta —documentada— de la evocación de la doncella que busca al amado, o sea, a él” (Di Stefano, 1993, p. 136). Otras posibilidades, en su opinión menos probables, serían las de un juego por parte de la voz narradora para quebrar las expectativas del lector, o bien que sea la misma joven que lava quien relata la escena a través de una figura ficticia. Esto evidencia que, pese al impulso inicial de identificar esta voz con una doncella, por la frecuencia con que las canciones populares utilizan la voz femenina, no disponemos, en realidad, de datos suficientes para ello, pues el romance solo da cuenta de lo que observa un personaje que no se identifica y que es quien se levanta la mañana de San Juan y quien ve a la joven.

Para tratar de encontrar una respuesta a la interpretación del romance en este sentido, conviene también revisar las glosas que del mismo se publicaron en diversos pliegos del siglo XVI. Pese a su escaso valor literario, estos textos pueden aportar algo más de luz sobre el asunto, ya que muestran una determinada lectura del romance, que influye en la redacción concebida por el anónimo autor de la glosa. El texto de los diferentes pliegos es casi idéntico, salvo algunas erratas, por lo que edito solo la versión aparentemente más completa y de la que Menéndez Pidal suponía que podría haberse servido Nuncio para el texto del *Cancionero de romances*⁶:

En los tiempos deleitosos cuando Venus señorea, en los días calurosos, deleitables y viciosos para el que en amor se emplea,	5
como a mí todo me cuadre, herida del alacrán, sin licencia de mi padre, <i>yo me levantara, madre,</i> <i>mañanica de san Juan.</i>	10
Y por unas alamedas y frescuras muy süaves, sin camino ni veredas, dime andar do vi muy ledas, cantando, infinitas aves.	15
Continuando mi querella,	

⁵ Para una revisión reciente de los más importantes, entre los que se cuentan los aquí mencionados, véase Masera (2019).

⁶ La edición es mía, según los criterios indicados más arriba. Se utiliza la cursiva para marcar los versos del romance. La versión editada es la del pliego *Glosa sobre el romance que dizen tres cortes armara el rey, todas tres a una razón, nuevamente compuesta por Alonso de Alcaudete natural de Ronda, con otras muchas glosas y villancicos*. Impresa en Burgos por Juan Baptista Varesio, que recoge Rodríguez Moñino (1997) con el número 9. En la copia conservada en el ARMPG (signatura F000001005-06) se encuentra una anotación a lápiz con letra de Menéndez Pidal que dice: “De este deriva el C. s.a. [*Cancionero* sin año] y no de la otra edición de la glosa de Alcaudete”.

- sin dexarme sosegar,
resplandesciente y muy bella,
*vide estar una donzella
ribericas de la mar.* 20
- Atónita y espantada
me quedé de vella así:
en parte tan despoblada,
una dama tan preciada.
Gran pavor me puso a mí 25
su gesto, tal resplandesce,
que era gloria la mirar,
y con gracia que le cresce
*sola lava y sola tuerce,
sola tiende en un rosal.* 30
- En extremo me holgava
con el aire que traía.
Cuando los paños lavava,
con mil gracias ondeava 35
en aquella agua tan fría.
Si sus primores se espulgan,
no tienen cuento ni par
porque en ella se divulgan.
*Mientras los paños se enxuga[n]
dize la niña un cantar.* 40
- Con muy dulce melodía
empeçó su boz muy clara
¡Qué serena parecía!
Y en todo le procedía 45
a cualquier que la escuchara.
Lo más que pudo esmerolos
sus puntos, boz y cantar,
diziendo en campos tan solos:
*¿Do, los mis amores, dolos?
¿Dónde los iré a buscar?* 50
- Cantava con tal primor
que a mi ánima alegrava,
causávame tal dulçor
que, tras ella, a aquel sabor 55
sin sentido caminava.
Era su voz atán viva,
que era un ángel sin dudar,
con dos mil gracias se iva
*mar abaxo, mar arriba,
diziendo iva un cantar.* 60
- No cansada de miralla
huve de escusar mi vía
y acordé de no dexalla,
mas nuevamente escuchalla 65
para ver qué mas hazía.
Vi que eran soberanos
sus dichos y bien hablar,

vídela en modos ufanos, <i>peine de oro en sus manos</i> <i>y sus cabellos peinar.</i>	70
Por tan sombroso rocío de las ondas la vi andar, recogiendo el aire frío. Vido venir un navío, que venía de alta mar.	75
Con amor muy verdadero y con gesto angelical se llegó y dixo al barquero: — <i>Dígame, tú, el marinero,</i> <i>que Dios te guarde de mal,</i>	80
assí Dios te dé el viage tal qual tú proprio desseas y te dé el matalotage próspero, y en tu linage principal de todos seas, por darme nue[v]os sabores, declares mi preguntar y me digas sin temores, <i>si los viste a mis amores,</i> <i>si los viste allá pasar.</i>	85 90

La mayoría de los testimonios conservados de esta glosa indican, como se aprecia en la cita, que la voz narradora es la de una mujer joven: “herida del alacrán” (v. 7), “sin licencia de mi padre” (v. 8), “Atónita y espantada” (v. 21) o “No cansada de miralla” (v. 61). Solo uno de los pliegos, el que Rodríguez Moñino (1997) identifica con el número 10, presenta una lectura diversa y dice “herido” y “cansado”, manteniendo, sin embargo, el “Atónita y espantada” presente en las demás versiones. Esto parece indicar que quien compuso la glosa (posiblemente Alonso de Alcaudete, que figura como autor expreso de otras que aparecen en los mismos pliegos que recogen esta) consideraba que la voz narrativa del romance era una joven, a la que hace salir temprano de casa en un momento de rebeldía hacia el control paterno, que confiesa posteriormente a su madre.

La glosa comienza remitiendo al escenario erótico desde sus primeros versos, con la explícita mención a Venus y el uso de adjetivos como “deleitosos”, “deleitables” o “viciosos”. Lo mismo sucede con la expresión “herida del alacrán”, que se usaba para indicar el estado de inquietud que provoca el enamoramiento, como señala el *Diccionario de Autoridades* (s.v. alacrán). Es decir, que la glosa recrea en la primera estrofa un contexto de la salida de casa secreta de una joven enamorada en un momento relacionado explícitamente con el encuentro erótico. A ello se suma el escenario de *locus amoenus* que se describe en la siguiente estrofa, que implica un sentido optimista y la previsión de acontecimientos positivos, espacio donde se produce la visión de la joven. Curiosamente, el texto de la glosa la identifica como dama y la califica de “preciada”, pese a que la joven se encuentra lavando. En las siguientes estrofas describe su belleza y su gracia de forma tópica, hasta llegar al momento en que la joven comienza a cantar. De nuevo se resalta su voz y sus dotes para el canto, comparando aquella con la de un ángel, tan dulce que deja sin capacidad de reacción a la narradora, quien solo puede seguirla y permanecer escuchando y observando la escena. En ese momento, entra en escena un nuevo personaje, el barquero de una nave que se aproxima y a quien la joven dirige la demanda del romance original, que se ve amplificada en la glosa mediante fórmulas de cortesía que constituyen toda la última estrofa antes de la pregunta final, de nuevo sin

respuesta en esta versión. Si bien es cierto que la actitud de la joven en la glosa y las referencias al escenario erótico pueden apoyar un indicio de relación entre la lavandera y el marinero, no tan claro en la versión que ofrecen los versos del romance recogidos en el *Cancionero* de Amberes.

En definitiva, la glosa se compone en virtud de los códigos propios de la lírica tradicional de voz femenina, aspectos que se amplifican y desarrollan en esta versión con respecto al romance y parecen sugerir una interpretación más abiertamente erótica. Así, la voz narradora sería la observadora de los momentos que preceden al encuentro entre dos amantes, la joven lavandera y el marinero que llega hasta donde ella esperaba, lavando y peinándose.

No obstante, si se analiza de forma lineal el desarrollo de la escena en la versión del romance del *Cancionero* de Amberes, teniendo en consideración lo comentado sobre la glosa, puede considerarse que el texto se construye en una sistemática cadena de frustración de las expectativas del auditorio, uno de los aspectos más interesantes de esta composición. En el primer verso, la alocución en primera persona con apelación a la madre hace pensar en un sujeto enunciador femenino, al igual que le ocurría al compositor de la glosa, tratando de confesar un encuentro amoroso, ya que la mañana de San Juan se presenta como un escenario prototípico para estos. Sin embargo, el segundo verso contraviene este planteamiento, ya que lo enunciado es la visión de una doncella junto al mar, es decir, que no es la voz poética la protagonista y agente de las acciones relatadas a la madre. De este modo, la percepción de la escena da un giro, y se plantea la posibilidad de que el narrador sea un hombre, como advertía el profesor Di Stefano, y parece mantenerse la intriga amorosa por el escenario del posible encuentro (junto al mar). A medida que se avanza en la lectura del poema, se constata que el esperable encuentro amoroso no solo no se produce, sino que el narrador no toma en ningún momento contacto con la joven, y queda relegado al papel de mero observador de la escena. Así, pasa a describir el comportamiento de la doncella, quien primero lava unos paños mientras canta y más tarde pasea peinándose por la orilla del mar, donde encuentra a un marinero a quien pregunta por sus amores. Quizás esta continua frustración de expectativas sean las causantes de que el autor de la glosa quisiera ser más sugerente y ofrecer una mayor evidencia al lector de que existe una posible relación amorosa entre los personajes observados previamente a su encuentro.

En definitiva, se pasa de un comienzo con base en las composiciones de confesión de encuentros amorosos a una canción lírica propiamente, en la que la joven inquiera junto a un escenario marítimo acerca del paradero de su amado. Incluso el esquema formal cambia desde el momento en que se otorga la palabra a la joven, recurriéndose al paralelismo característico de esta lírica primitiva: “¿Dó los mis amores, dólos? ¿Dónde los iré a buscar?” o “Si los viste a mis amores, si los viste allá pasar”.

Por último, en la tradición vieja el final se presenta abierto, ya que la pregunta de la joven no obtiene respuesta (característica también de la poesía popular galaico-portuguesa), más allá de que se pueda intuir una resolución, bien favorable (el amante es el marinero), bien desfavorable (ha muerto o ha abandonado a la joven). Esto supone un aumento del lirismo del romance, al mostrarse únicamente el estado interior del personaje. En este mismo sentido, puede concluirse que en el romance primitivo la liricidad predomina sobre la narratividad, que, en este caso, se limita al hecho de que la escena descrita sea relatada por la voz poética a su madre, única acción, junto a las de lavar y peinar de la joven, que se da en el poema. Se trata, por tanto, de la narración de una visión erótica; de un romance lírico.

2.- *LA LAVANDERA* EN EL REPERTORIO SEFARDÍ

Siglos después de que se publicaran las versiones impresas antiguas, Benoliel enviaba el siguiente romance, recogido en Tánger, a Menéndez Pidal:

Estaba la Blanca Niña sentadita en su rosal,
2 sola lava y sola tiende y sola se sienta a almorzar.
Perdido, se le ha perdido camisa de oro torzal⁷.
4 Mientras los paños se enjugan, la niña dijo un cantar:
—Dios del cielo, Dios del cielo, que es padre de piedad,
6 eres marido de muchas, padre de la huerfandad;
me diste cabellos rubios para peinar y trenzar;
8 me diste cejita en arco, como cinta de telar;
me diste ojos hermosos, como anteojos de cristal;
10 me diste cara bonita, como rosa en el rosal;
me diste boca chica, como anillo de dorar;
12 dientes menudos me diste, como perlas de enfilar;
me diste marido viejo, no lo puedo soportar.
14 Por allí pasó el Gran Turco, mancebo y para casar,
Alzola en sus ricos brazos, llévasela a su ciudad.
16 Así quedaba el mal viejo, más quebrado de mazal.

En él se reconocen algunos de los versos originales de *La lavandera de San Juan*, junto a otros muchos que no aparecían en la versión antigua. A través de estos, la composición sufre una serie de cambios que suponen, finalmente, un cambio interpretativo, si no un romance totalmente distinto⁸.

En primer lugar, desde el primer verso se pierde la voz del narrador personaje, que se aleja del “Yo” y pasa a ser una tercera persona omnisciente, pues conoce detalles como la pérdida de la camisa. Esta referencia, unida a los versos sobre el rosal y el agua en el que se lava, parece indicar una relación erótica pasada con un caballero pudiente, pues la joven ahora se encuentra sola, algo que se subraya varias veces en el segundo verso, y ha perdido esa camisa preciada.

Además, se le da una denominación a la joven, Blanca Niña, que recuerda a otros romances conocidos, y se cambia significativamente su canción, pasando de ser una queja ante la ausencia del amado a una canción de malmaridada, enunciada mediante el contraste entre la juventud y hermosura de la joven y su anciano marido. Esta canción se basa en la enumeración de una serie de dones o atractivos de la joven que tienen una evidente implicación erótica, es decir, se trata de una mujer nacida para disfrutar de un amor y pasión que le será negada por el matrimonio con un hombre demasiado mayor para gozar de ello. Si tenemos en cuenta que eso puede haber sido también la causa del fin de la otra relación perdida, se justifica el dolor y la queja de la protagonista.

Por último, en este caso, la canción obtiene respuesta. Planteada como súplica a la divinidad, se repara la injusticia de la boda desigual mediante la aparición de un nuevo esposo a la altura de las virtudes de la joven: el gran turco. En realidad, de nuevo surge en escena un

⁷ Camisa cosida con cordón de oro torcido, lo que indica la riqueza de su propietario.

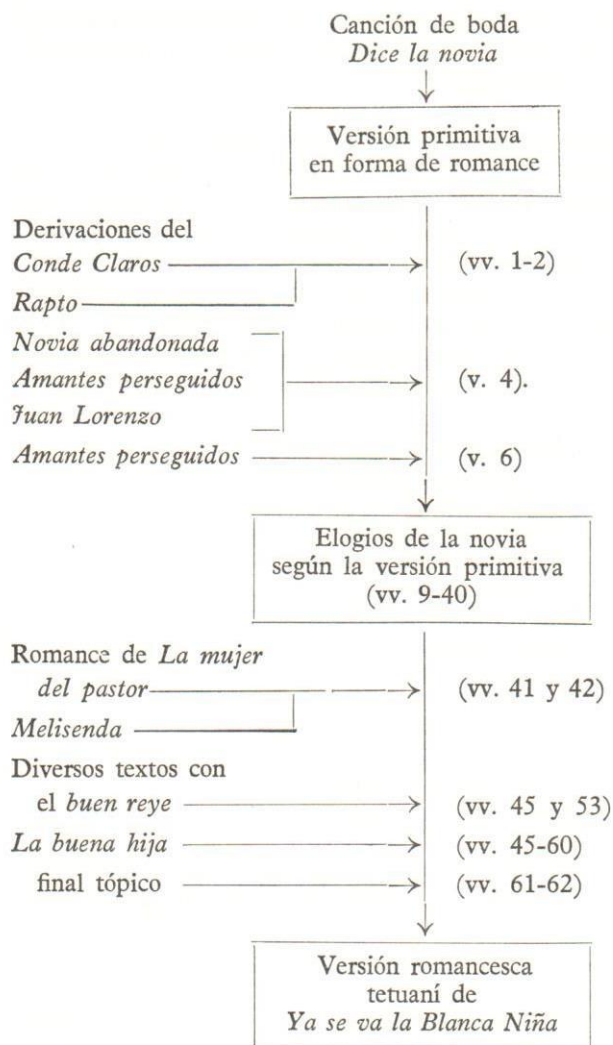
⁸ Aparte de estas versiones orales sefardíes existe una versión del romance *A Filha do Rei da Espanha* (IGR 2964) una traducción de una conocida balada francesa (Dias Marques, 2003), en la tradición oral brasileña (Alcoforado y Suárez, 1996, p. 104) que guarda ciertas semejanzas con el romance examinado en estas páginas: la mención al oficio de lavandera y la camisa. Si bien el romance es totalmente distinto, pues se basa en el tópico de la “pesca del anillo” (véase Armistead y Silverman, 1982; y Dias Marques, 2003), en este caso, la aparición de estos elementos comunes puede remitir al mismo universo simbólico erótico.

personaje masculino que escucha a la joven, pero en este caso no se utiliza su presencia como interlocutor de la demanda, sino como agente que resuelve el conflicto.

A esta versión le seguirían otras, recogidas por Manrique de Lara o Diego Catalán, entre otros, y que presentan el mismo cambio de secuencias, con pequeñas diferencias, como la prolongación de la lista de dones de la joven o la inclusión en el final de un breve diálogo entre la niña y el rey, como se aprecia en esta versión de Tetuán de 1915, la más extensa de las conservadas en el ARMPG:

Ya se va la Blanca Niña a dar paños a lavar,
 2 Sola lava y sola tiende, sola estaba en su rosal.
 Mientras los paños se enjugan, la niña dice un cantar:
 4 —Dios del cielo, Dios del cielo, que es padre de piedad,
 me disteis cabello rubio para peinar y trenzar;
 6 me disteis frente tan linda como espada de cristal;
 me disteis cejita en arco, como cinta del telar;
 8 me disteis ojos hermosos, como antojos de cristal;
 me disteis nariz chiquita, como dátil de alelar;
 10 me disteis cara hermosa, como rosa en el rosal;
 me disteis labios hermosos, como filas de coral;
 12 me disteis dientes chiquitos, como perlas de enfilar;
 me disteis lengua tan linda, ¡ay qué dulce traga pan!
 14 me disteis barba hermosa, como taza de cristal;
 me disteis pechos tan lindos, como limón limonar;
 16 me disteis brazos hermosos, como albuces de la mar;
 me disteis tripa hermosa, como río de nadar;
 18 me disteis pieses chiquitos, zapatos de Portugal;
 me disteis marido viejo, viejo era y de antigüedad,
 20 para subirla a la cama no se puede menear.
 Oídolo había el buen reye desde un alto altar:
 22 —¡Oy, válgame Dios del cielo, ¡oy, qué bonito cantar!
 ¿Si son ángeles del cielo o serena de la mar?
 24 —No son ángeles del ciclo, ni serena de la mar,
 la Blanca Niña soy, reye, que a mi Dios venía a loar,
 26 que me dio todo hermoso y viejo de antigüedad.
 Otro día en la mañana demandóla a jobtear [*sic*].
 28 Mandóla cien arcas de oro, otras tantas de ajuar.
 Otro a la mañana, las ricas bodas se arman.

En realidad, poco queda del romance original. Tan poco que, cuando Manuel Alvar se decide a estudiar este cantar de bodas, no reconoce la derivación de la tradición antigua y elabora una complicada teoría sobre el origen del nuevo romance. Según el crítico, las versiones sefardíes de este romance son fruto de un extraño proceso de reconstrucción: existirían en la transmisión antigua un par de cantos de boda de los que solo se conservan en la tradición oral unos pocos versos (*Adobar, Adobar y Dice la novia*). En ambos casos, se hace referencia a las prendas de la novia antes de la boda, pero no poseen una estructura suficientemente fuerte, por lo que habrían necesitado el apoyo de nuevos versos que completasen y reforzasen el contenido del cantar para asegurar su permanencia. Ante esta circunstancia, la cultura sefardí habría recurrido a otra rama de su propia tradición oral: el romancero. De este modo, habría rescatado versos de varios romances para dotar de sentido al cantar de bodas, dando lugar a un nuevo romance, según el siguiente esquema (Alvar, 1958-59, pp. 32-33):



El problema radica, como ya advirtió Antonio Cid en un artículo en que respondía a esta cuestión, en que ese tipo de comportamiento sería notablemente extraño, pues la transmisión tradicional no funciona de este modo. Desde el punto de vista del neotradicionalismo, las variantes introducidas a lo largo del tiempo en un romance se basan en un intento de mantener el sentido de la composición en relación con los cambios históricos o sociales.

La memorización colectiva de una fábula y su transmisión oral en una comunidad a lo largo de un periodo de tiempo continuado permite asegurar que en esa fábula se contiene una reflexión ideológica sobre cuestiones de la mayor importancia, que son sentidas como conflictivas y que afectan a esa comunidad en su conjunto o a determinados factores de ella [...]. En la medida en que el desarrollo histórico altera los supuestos en los que se producía el conflicto y la solución concreta actualizados en su fábula, el poema de tradición oral deja de ser significativo para la conciencia de la comunidad que lo ha transmitido. [...] si el poema oral logra sobrevivir en la tradición gracias a determinadas “adaptaciones al medio”, la reinterpretación del contenido que se impone en la colectividad conlleva cambios profundos correlativos en su expresión formal (Cid, 1979, p. 321).

Esto implica que la colectividad no opera cambios tan sustanciales como los que se proponen en la teoría de Alvar, que consiste en realizar un constructo a partir de multitud de composiciones distintas, sino que solo revisa o readapta en función de dotar de nuevo sentido a una composición que ha perdido parte del mismo. En definitiva, el proceso tiene que ser necesariamente inverso al que proponía ese estudio. No es la canción de bodas la que se apoya en el Romancero para asegurar su pervivencia, sino un romance que toma elementos de una canción existente para evitar la pérdida de sentido.

Para Cid,

En la tradición de Marruecos [...], 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 la malcasada (Cid, 1979, p. 327).

El problema, por tanto, consistiría en determinar las causas del cambio y sus consecuencias, ya que el cambio temático del romance no puede obedecer únicamente al desenlace, sino que probablemente deriva directamente de la sustitución del estribillo lírico de la cantiga por las quejas de la joven.

Si se observan detenidamente las diferencias entre el romance viejo y la versión marroquí, ya comentadas, podemos encontrar razones que contribuyan a esclarecer el proceso. En primer lugar, la doncella ha pasado a tener nombre propio, la Blanca niña, y se introduce desde el primer verso. Esto supone que ha desaparecido el narrador-testigo con el que se iniciaba el romance, probablemente porque, como ya se ha mencionado, su papel resulta totalmente injustificado para el recitador, ya que no interviene directamente en la acción e, incluso, confunde, pues inclina la lectura hacia una vía que resulta infructuosa (la de protagonista del encuentro amoroso). Así pues, los cantores, que no entenderían el porqué de su presencia, habrían eliminado los versos que hacen referencia a este personaje y, en consecuencia, se habrían visto obligados a sustituirlos por un comienzo que presentase adecuadamente la escena: una joven lavando. Si se mantiene, de forma muy obvia, la relación del poema con el universo amoroso o erótico a través de elementos simbólicos, que se acentúan con la introducción de la descripción física femenina y sus atributos para amar.

A continuación, tal y como se ha señalado, el romance presenta otro grave problema: su profunda liricidad, que dificultaría recordar el contenido. Parece claro, según el comentado mecanismo de variación, que los romances mejor conservados son aquellos que cuentan historias que interesan al cantor, es decir, que reconoce como cercanas. Como el estribillo lírico del romance no solo no cuenta nada, sino que incluso deja el final abierto, los cantores lo habrían sustituido por otro que fácilmente pudiesen recordar y utilizar: las quejas de una joven hermosa a la que han casado con un anciano (que no la satisface, según lo explícito en alguna de las versiones).

De acuerdo con esto, el último paso resulta muy sencillo: al convertirse el romance al tema de la malmaridada, los cantores resuelven el conflicto que se plantea mediante la intervención de otro personaje (el rey o el gran Turco), que deshace el matrimonio y la toma por esposa. De este modo, el carácter lírico queda atenuado (aunque sigue presente) y el recitador encuentra un nuevo sentido al romance, lo que facilita su transmisión y resuelve los “problemas” que presentaba la versión antigua. Para ello, sí podrían haberse basado en las versiones de canciones de boda ya conocidas, pero no a la inversa.

En definitiva, los cambios producidos en la versión oral moderna sefardí parecen derivar fundamentalmente del carácter lírico del romance viejo. De ahí habría nacido su debilidad, y, consecuentemente, la pérdida de versos enigmáticos que necesitan ser sustituidos por otros que aclaren el significado del poema y faciliten su memorización y ofrezcan, a su vez, una resolución más clara y comprensible a la situación de la joven.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alcorofado, D., Fernandes, X. y Suárez Albán, M. del R. (coords.) (1996). *Romanceiro Ibérico na Bahia*. Livraria Universitária.
- Alvar, M. (1958-1959). Patología y terapéutica rapsódicas: como una canción se convierte en romance. *Revista de Filología Española*, 42, 19-35.
- Armistead, S. G. y Silverman, J. H. L. (1982). El buceador: Una canción popular francesa en la tradición sefardí. En *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)* (235-239). Seminario Menéndez Pidal.
- Asensio Jiménez, N. (2022). El romance de *La pérdida de don Beltrán* en la tradición oral portuguesa. *Revista de Filología Española*, 102 (1), 9-37.
- Askins, A. L.-F. e Infantes, V. (2014). *Suplemento al Nuevo Diccionario de pliegos sueltos poéticos de Antonio Rodríguez-Moñino*, L. Puerto Moro (ed.). Editorial Academia del Hispanismo.
- Cid, J. A. (1979). Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente. En A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead (eds.), *El Romancero hoy: Nuevas fronteras* (281-359). Gredos; Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- Di Stefano, G. (ed.) (1993). *Romancero*. Taurus.
- Dias Marques, J. J. (2003). From France to Brazil via Germany and Portugal: The Meandering Journey of a Traditional Ballad. En T. A. McKean (ed.), *The Flowering Thorn: International Ballad Studies* (205-218). University Press of Colorado; Utah University Press.
- Frenk, M. (ed.) (2001). *Lírica española de tipo popular*. Cátedra.
- Frenk, M. (2003). *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional Autónoma de México); El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica.
- Masera, M. (2019). Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario. *Boletín de Literatura Oral*, extra 2, 229-252.
- Rodríguez-Moñino, A. (1997). *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, A. L.-F. Askins y V. Infantes (eds.). Castalia; Editora Regional de Extremadu