

FOCO TEMÁTICO Y PARALELISMO EN EL ROMANCERO SEFARDÍ

SUSANA WEICH-SHAHAK*

RESUMEN: El objeto de esta presentación es ofrecer una interpretación funcional de las series de versos paralelos que suelen aparecer en los romances de la tradición sefardí. Este paralelismo señalaría el foco temático del romance, no siempre idéntico al título por el cual se le conoce entre los estudiosos del Romancero sefardí.

ABSTRACT: The aim of the present study is to offer a functional interpretation of the series of parallel verses that often appear in the romances of the Sephardic tradition. This parallel verses mark the thematic focus of the romance, which is not always identical with the title by which it is known to the scholars that study the Sephardic Romancero.

PALABRAS CLAVE: Series / paralelismo / incesto / identidad sexual / héroe mítico.

* Universidad Hebrea de Jerusalén.

En el recuerdo de mis encuentros con Ángel Carril, solíamos hablar sobre nuestras inquietudes respecto a temas de nuestro interés común, uno de los cuales era, inevitablemente, el Romancero sefardí. Nos sorprendía que los sefardíes conservaran, con tanta fidelidad, un repertorio romancístico de una temática tan lejana en el tiempo y en el espacio, tan distante de la vida de los portadores. En su visita a Tel Aviv, Ángel se emocionó profundamente cuando le presenté a algunas informantes sefardíes cuyas grabaciones él había escuchado (aprendido e interpretado) y esta inquietud respecto a la preservación del Romancero entre los judíos sefardíes volvió a aparecer en nuestras charlas. En ellas comenté con Ángel la idea que ahora, en recuerdo de nuestra amistad, quiero presentar en esta colección en homenaje a su memoria.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

En cuanto nos adentramos en el estudio del Romancero sefardí y observamos su panorama temático, nos asombramos ante la riqueza y variedad de los temas de sus narraciones, celosamente conservadas por los judíos sefardíes durante los cinco siglos que van desde su expulsión final de España en 1492. Desde entonces mantuvieron la tradición de este repertorio, junto con la lengua y las costumbres que llevaron consigo, desde la Península Ibérica, a las dos áreas de su diáspora: la que fuera entonces dominio del Imperio Otomano (luego desmembrado en Turquía, Grecia, Bulgaria, Bosnia, Serbia y Macedonia) y el norte de Marruecos (las comunidades de Tetuán, Alcazarquivir, Tánger, Arcila y Larache).

De los temas de los romances cantados por los sefardíes, numerosos son, como lo señalara Menéndez Pidal, los que provienen de la épica hispana. La preservación de estos temas en la tradición oral sefardí, cantados por mujeres sefardíes que vivían en situaciones históricas distintas, en niveles socioeconómicos que en nada se parecían a los reflejados en las narrativas de los romances, hace suponer (o adivinar) que, en esos temas, de todo ese mundo lejano en el tiempo y en la geografía, hay algo que sí apunta a lo universal de los temas, que para los usuarios del Romancero (no solamente los sefardíes) es más importante que una historicidad de la cual ni siquiera tienen una exacta noción¹.

Esta universalidad se nos presenta, no en todos, pero sí en numerosos romances, alumbrando con un haz de luz potente que se enciende al detenerse el desarrollo de la intriga, con la aparición de una serie de versos paralelos que indicarían

1 Vid. CATALÁN, Diego. *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico*. Catálogo general descriptivo, CGR, 1A. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984, pp. 19-20: "...en el romance hay significantes que permiten una interpretación referida a sistemas semánticos caducados ya (o al menos aparentemente caducados)..." pero que "sirven perfectamente, aunque arrastren esa herencia tradicional, para manifestar o reflejar el referente en que modernamente se cantan, el mundo real en que viven los usuarios del romancero".

el foco temático del romance. En otras palabras: el romance tiene una trama, de marcha unidireccional, con un desarrollo de formulación concisa y, al menos en mi experiencia en el Romancero sefardí, poco adornado, escasamente adjetivado. Cuando esta marcha de la narrativa, en algunos romances, se detiene de repente y se estaciona en una serie de versos paralelos, éstos no empujan la trama sino que repiten, en variantes, un mismo tópico, un mismo decir².

Además de la evidente extensión agregada según el número de versos paralelos, esta repetición paralelística que detiene la narración señala el núcleo temático del romance, indicando su mensaje central. Esta detención del devenir de la trama para marcar, con una serie de versos paralelos, el foco temático del romance, es la que podremos observar en los siguientes ejemplos, versiones de tres temas romancísticos del repertorio sefardí, todos ellos fruto de mis encuestas³.

1. LA IDENTIDAD SEXUAL Y LA MUJER VALIENTE

Los romances sefardíes tratan en sus temas la primera identidad humana, la identidad sexual, un tema que inconscientemente tal vez, interesa a las intérpretes que son, precisamente, las mujeres sefardíes que se mueven dentro de una sociedad claramente estructurada, con papeles determinados para la mujer pero son, al mismo tiempo, conscientes de su importancia como soporte físico y moral de sus maridos y educadoras de sus hijos⁴. A esta dualidad entre la convención (mujer débil, dócil, dependiente y sometida) y la realidad intuita o actual (eje del hogar) se aferra el tema de la mujer guerrera.

Nuestro primer ejemplo trata este tema, y así está titulado: *La doncella guerrera*: es la menor de las siete hijas que acude al llamado del rey, en lugar de su anciano

2 Mercedes Díaz Roig llama “romances concéntricos” a los que utilizan la repetición como forma básica de estructurar la narración. Vid. DÍAZ ROIG, M. *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México, 1976, pp. 65-72.

3 Todas las grabaciones de mis encuestas están catalogadas en el National Sound Archives, en la Jewish National and University Library (JNUL) en Jerusalén. Las transcripciones del texto siguen las pautas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (Vid. HASSAN, J. M. “Transcripción normalizada de textos judeo-españoles”. En *Estudios Sefardíes*, I, 1978, pp. 147-150). Para la clasificación de los romances me he basado en S. G. ARMISTEAD, con la colaboración de S. MARGARETTEN, P. MONTERO y A. VALENCIANO. *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols. Los ejemplos de Marruecos aparecen en versiones de los mismos informantes en WEICH-SHAHAK, S. *Romancero Sefardí de Marruecos - Antología de tradición oral*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1997.

4. Vid. CATALÁN, Diego. *Op. cit.*, p. 21: “Dado el papel preponderante que en la transmisión del romancero viene teniendo la mujer desde hace siglos (debido al carácter fuertemente ‘matriarcal’ de nuestra cultura popular oral), los romances que actualmente se cantan o recitan representan, sin duda, un enjuiciamiento del mundo referencial que ha de considerarse en buena parte como expresión de una perspectiva femenina. El romancero tradicional moderno constituye una de las más importantes creaciones literarias en que la mujer tiene una voz más destacada posiblemente que la del hombre”.

padre, y va a la guerra disfrazada de varón. Pero, como siempre en la tradición sefardí, es la mujer valiente en función del hombre: en este caso, sale la doncella a la guerra en lugar de su anciano padre⁵.

Pero ¿cuál es el foco temático de este romance, de acuerdo al criterio recién mencionado? Lo encontramos en la serie paralelística, que sí aparece en el texto, en vss. 11-16, en el diálogo que se refiere al disfraz, a las “vestimentas de varón”⁶.

Es decir que, aunque el tema se designa como doncella guerrera, el foco temático es precisamente la ocultación de su género, de su identidad sexual, la negación de su ser como mujer para aparecer como varón. El tema de “la apariencia y el género”, como lo dice Michelle Debax al estudiar este romance⁷.

La doncella guerrera (ó) (CMP X4)

Ejemplo N.º 1a, cantado por Raḥel Gabai (Tetuán) –recogido y transcrito por S. Weich-Shahak, en Moshav Mata, el 27 de diciembre de 1977– catalogado en la Fonoteca Nacional (NSA): Yc 1282/11

Pregonadas son las guerras,
 las guerras del rey León:
 – Todo ‘l que no vaya a la guerra,
 su casa ‘stará en prisión,
 sea conde, sea duque,
 sea cualquiera nación.
 Si no era un renegado
 qu’ a su mujer maldició:
 – Reventada seas, Alda,
 por mitad del corazón,
 siete hija[s] me parite[s]
 y entre ella[s] ningún varón

5 Vid. SLATER, Candace. “The Romance of the Warrior Maiden: a Tale of Honor and Shame”. En ARMISTEAD, Samuel G.; SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio y CATALÁN, Diego (eds.). *El Romancero boy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal & Editorial Gredos, 1979, p. 172: “Satisfied with her own, female role, she simply responds to an emergency in which a male member of her family finds himself unable to fulfill his responsibilities”.

6 Aunque Candace SLATER (*op. cit.*) resalta el aspecto del honor y la vergüenza en *La doncella guerrera*, señala en este romance “the impossibility to of disguising one’s true nature”. Y unas páginas antes, dice (p. 168): “On a deeper, sociological level, the ballad is about the chaos resulting from a refusal or inability to live out traditional mediterranean sex roles equating masculinity with honor (willingness to defend both one’s own good name and reputation of one’s family) and feminity with shame (chastity, reticence, deference to males)”. Agrega Enrique J. RODRÍGUEZ BALTANAS, en “El Romancero, ¿femenino o feminista? (Notas a propósito de ‘La doncella guerrera’”. En *Draco*, n.º 1, 1989, pp. 51-62, en p. 60: “Para Slater, la doncella guerrera asume un papel masculino sólo ante una emergencia, por necesidad perentoria, y sólo de manera provisional, nunca por una decisión deliberada y consciente”.

7 Sobre el “conflicto entre el ser y el parecer”, vid. DEBAX, Michelle. *Romancero*. Madrid: Alhambra, 1982, p. 413. Sobre la predominancia del diálogo, vid. DI STEFANO, Giuseppe. *El Romancero*, 2.ª ed. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones, 1978, p. 25.

quien me libranan ahora
 de las guerra[s] del León!
 – No mos maldigas, mi padre,
 no mos maldigas, no;
 no maldigas a mi madre
 porque no parió varón:
 dame arma[s] y caballo,
 vestimenta de varón,
 vo libraría, mi padre,
 de las guerras del León.
 – Los sus cabellos, la niña,
 de hembra es, que no es varón.
 – Con el sombrero, mi padre,
 me lo[s] taparía yo.
 – Los sus pechitos, la niña,
 de hembra es, que no es varón.
 – Con el chaleco, mi padre,
 me lo[s] taparía yo.
 – Los tus piecitos, la niña,
 de hembra es, que no es varón.
 – Con el zapato y la media
 me lo[s] taparía yo.
 Ya cabalgaba la niña,
 cabalgó más que un varón;
 y a la entrada de las guerra[s],
 los cien moros ya mató;
 y a las segundas batallas,
 la guerra, niña ganó
 y a las terceras batallas,
 sombrero se la cayó.
 Todos dicen a una boca:
 – Hembra es, que no es varón.
 Decía el hijo del rey:
 – Por mujer la llevo yo.
 La echara en los sus brazo[s]
 y a su casa la llevó,
 y otro día en la mañana
 las ricas bodas s' armó.

Éste es otro de los romances que demuestran su presencia en las dos áreas de la Diáspora sefardí. Agreguemos ahora, a la versión marroquí, algunas versiones de Oriente: una de ellas, de Esmirna, otra de Rodas y una tercera, muy fragmentaria, de Estambul. Esta última, por cierto, carece de toda introducción y también de desenlace, pero es significativo que lo único que sí recordó la intérprete fueron precisamente los versos paralelos sobre el cambio o ocultamiento del sexo, es decir, los versos que son el foco temático del romance.

En las otras versiones, de Esmirna y de Rodas, se continúa el texto de este romance con los sufrimientos del príncipe enamorado, que ha adivinado que se trata de una mujer disfrazada de varón, y la serie de pruebas a las cuales, siguiendo los consejos de su madre, somete a este travesti al que ama, para intentar desvelar o revelar por su comportamiento que es mujer: en la mesa (cortar el pan como varón), en la caza, en la huerta (prefiriendo oler la murta y no la ruda) y por fin, en el baño, donde, sin poder ocultar más su género (desabrochando y abrochando los botones) revela en una carta que quien la pretenda deberá pedirla al rey. Esta serie de versos paralelos, en una misma formulación y reemplazando solamente los términos pertinentes, se centran en la definición de la identidad sexual. De modo que estas versiones ofrecen un doble paralelismo, el primero, para la ocultación del sexo por la vestimenta, y el segundo, la ocultación en el comportamiento propio del género.

Ejemplo N.º 1b, cantado por Estrella Turiel (oriunda de Milas, criada en Rodas), grabada por S. Weich-Shahak en la Residencia de Petah Tikwa, el 16 de abril de 1987. NSA 5636b/3

Malaña tripa de madre
que tantas hijas parió
parió siete hijas hembras
sin ningún hijo varón.
Todas cayen para un lado,
la más chica respondió:
– No maldigas, el rey mi padre,
no maldigas, el rey, mi señor
si es por la guerra,
la guerra ya la venzo yo.
– Ande guadras tu cara blanca?
– Mi cara blanca empaña el sol.
– Ande guadras los tus pechos?
– Debaño ‘l kabuk, señor.
– Ande guardas las tus colas?
– Debaño ‘l capot, señor.
Ya le traíen armas y caballo,
y vestido de varón.
Ella ‘ntrando por la guerra,
y la guerra la venció.
Tanto fue su fortaleza,
el capot ya le cayó.
[La vido ‘l hijo del rey
de ella se namoró.]
El hijo del rey que staba ‘nfrente,
cayó y se desmayó.
– Ya me muero, la mi mama,
yo me muero del amor,

éste que venció la guerra
 hembra es y non varón.
 – Hácile un convite
 a la huerta del tu señor...
 Él entrando por la huerta
 la murta él golió.
 [como hombre, no golió la ruda]
 – Ya me muero, la mi mama,
 yo me muero del amor,
 éste que venció la guerra
 hembra es y non varón.
 [ya l'hizo convite de ruda y murta, hizo hechos di varón.]
 – Hácile un convite
 al saray de tu señor.
 metile pan y cuchillo,
 d'ahí se verá si es varón.
 Él entrando por la puerta,
 el pan ya l'arrebanó.
 – Ya me muero, la mi mama,
 yo me muero del amor,
 éste que venció la guerra
 hembra es y non varón.
 – Hácile un convite
 al baño de tu señor.
 [Butón mete y butón quita,
 una letra le escribió:]
 Él entrando por la puerta
 una letra escribió:
 “todo el quien a mí mi ama,
 hable con el rey, me señor”.

Ejemplo N.º 1c, cantado por Josepo Burgana (nacido en Esmirna), acompañándose con el gumbush, grabada por S. Weich-Shahak en Lodd, el 19 de marzo de 1984. NSA Y5434/3

– Malhaya tripa de madre
 que tanta hija parió: [nació]
 parió siete hijas hembras
 sin ningún hijo varón.
 Saltó la más chica de ellas,
 la que en buen día nació.
 – No mos maldigas, mi padre,
 no mos maldigas, señor,
 si es por la vuestra guerra,
 la guerra la venzo yo:
 démès armas y caballo,
 y un vistido de varón

– Ónde metes las tus colas?
– Debaĵo el kauk, señor.
– Ónde metes los tus pechos?
Debaĵo 'l ĵibón, señor.
– Calla, calla, la mi hija,
hembra sos y non varón.
Ya se parte caballero
a las guerras d'Aragón.
Ella 'ntrando por la guerra,
la guerra ya la venció.
Y en el medio de la guerra
el kalpak se le cayó.
El hiĵo 'l rey que la vido
ya cayó, se desmayó.
– Ya me muero, la mi madre,
ya me muero d' est' amor!
– Le haremos un conyite
a la mesa de señor.
Ella 'ntrando por la mesa
el pan ya la rebanó.
– Ya me muero, la mi madre,
ya me muero d' est' amor!
– Le haremos un conyite
al bańo de mi señor.
Botón quita, botón mete
y a todos los engañó.

Ejemplo N.º 1d, cantado por Suzanne Avigdor (oriunda de Estambul), grabada por S. Weich-Shahak en Yaffo, el 29 de mayo de 1984. NSA Yc2634/1

El buen rey de Francia era,
que maldiĵo a su mujer,
que le parió siete hijas
sin dengún hiĵo varón.
– No maldigas, señor padre,
que a la guerra me voy yo.
– Tienes los pechos limones,
no pareces a varón!
– Debaĵo 'l kušak, mi padre,
ya me los escondo yo.
– Tienes las colas muy largas,
no pareces a varón!
– Debaĵo 'l kalpak, mi padre,
ya me las escondo yo.

2. SOMETIMIENTO DE LA FAMILIA A LA VOLUNTAD DEL PADRE AGRESOR

El tema de la sexualidad es tratado en los temas romancísticos también en lo que se refiere a la prohibición del incesto, primer tabú del género humano⁸. El conocidísimo romance de *Delgadina* trata del incestuoso amor de un padre por su hija, y es un romance asombrosamente conservado también como corro de niñas (último refugio del Romancero) en todo el ámbito hispanoparlante⁹. En el mundo sefardí se conocen versiones tanto de la región oriental del Mediterráneo, como del norte de Marruecos. Veamos una versión marroquí, de Tetuán y una oriental, de Rodas, en todas las cuales aparece un claro paralelismo¹⁰.

En nuestra versión marroquí una primera detención de la trama ocurre en los vss. 9-11, donde los versos paralelos explicitan la crueldad con la cual castiga el padre a su hija por su inmisión.

En este romance, en todas las versiones que conozco (sefardíes y otras), resalta la larga serie de versos paralelos que exponen los ruegos de Delgadina a sus hermanas, a sus hermanos, a su madre y a su padre, y la negación de todos ellos a prestarle socorro. Son estos versos paralelos (vss. 12-35 en la versión de Tetuán y los vss. 9-21 en la versión de Rodas) los que señalan el foco temático del romance, como ecos antiguos y terribles de lo que hoy, más abiertamente, llamamos “child molesting”. El romance nos muestra la típica situación en que la niña acosada sexualmente por su propio padre, no tiene a quién dirigirse, porque se le niega el apoyo de los demás miembros de su familia, todos ellos sometidos y hasta identificados con el padre agresor.

En este romance, y en lo sórdido de su tema, está claro que el paralelismo es un clamor de la niña sufriente en su soledad atroz frente las exigencias innobles de quien debería ser su protector y no su agresor, cuando los miembros del núcleo

8 Sobre el romance de *Delgadina*, dice Rina BENMAYOR, en *Romances judeo-españoles de Oriente: Nueva recolección*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, p. 141: que “trata, con intención didáctica, la infracción de un tabú socio-moral”. La transformación del romance en canción infantil ya la nota Ramón MENÉNDEZ PIDAL en su *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, 2 vols., II, p. 385.

9 Como muestra de la amplia difusión del romance de *Delgadina*, véanse seis versiones en el *Romancero de la Provincia de Cádiz*, de Virtudes ATERO con la colaboración de A. J. PÉREZ CASTELLANO, E. BALTANAS y M. J. RUIZ FERNÁNDEZ (Cádiz: Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1996, pp. 264-271), siete versiones incluidas por Raquel CALVO en su *Romancero general de Segovia* (Segovia: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de Segovia, 1993, pp. 134-143), cuatro versiones recogidas por Javier ASENSIO GARCÍA en su *Romancero de la Sierra Riojana* (Logroño, 1999, pp. 84-87) y las treinta y dos variantes de incipits que anota Ana VALENCIANO en *Os romances tradicionais de Galicia-Catálogo exemplificado dos seus temas* (Madrid-Santiago de Compostela: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, pp. 294-296).

10 Comentando *Delgadina*, dicen Virtudes ATERO y María Jesús RUIZ FERNÁNDEZ, en “El Romancero en el Bajo Sur peninsular: una versión distinta de ‘Delgadina’”. En *Draco*, n.º 1, 1989, pp. 37-50, en nota 7, p. 39: “El paralelismo domina casi todo el romance constituyéndose en un recurso mnemotécnico fundamental”. En el enfoque aquí expuesto, el paralelismo cumple además de “aide-memoire” otras importantes funciones, como la de señalar núcleos de atención en el desarrollo del tema.

familiar no sólo le niegan su apoyo sino que, desfilando ante ella, la vejan y se pliegan a la autoridad paterna. Y así se acentúa el motivo del dolor terminando cada serie de versos paralelos “con lágrimas de sus ojos / toda la sala regaba”. En ambas tradiciones, la sefardí y la española, el desenlace es la muerte de la niña.

Delgadina

Ejemplo N.º 2a, cantado por Alicia Bendayán (Tetuán) – recogido por S. Weich-Shahak en Ashqelon, el 13 de febrero de 1984 – NSA Yc 2255/36

Rey moro tiene tres hijas,
todas tres como la plata.
La más chiquitita de ellas
Delgadina se llamaba.
Un día ‘stando a la mesa
su padre la remiraba.
– ¿Que me remira ustedé, padre?
– Hija, no te veo nada,
lo que yo quiero es que seas
tú la mi šerica amada.
– No lo permita Dios Padre
ni la Virgen Soberana,
que en vida de la mi madre
sea tu šerica mala.
– Pronto, pronto, mis criados,
encerradla en una sala:
si pidiera de comer,
carne de perro salada,
si pidiera de beber,
agua de la mar salada,
si pidiera de almohada,
el poyete de la ventana.
Ya se asoma Delgadina
y asomóse a una ventana.
Con lágrimas de sus ojos
toda la sala regaba.
Viera pasar a su hermana
jugando juego de damas.
– Hermana, si eres mi hermana,
dáme una poquita de agua
que de sed y non de hambre
salir se me quiere el alma.
– Entrate, perra cochina,
éntrate, perra marrana,
que no quisites hacer
lo que el rey, mi padre, manda.
Ya se entraba Delgadina
y asomóse a otra ventana.

Con lágrimas de sus ojos
 toda la sala regaba.
 Viera pasar a su hermano
 jugando juegos de damas.
 – Hermano, si eres mi hermano,
 dáme una poquita de agua
 que de sed y non de hambre
 salir se me quiere el alma.
 – Entrate, perra cochina,
 éstrate, perra marrana,
 que no quisites hacer
 lo que el rey, mi padre, manda.
 Ya se entraba Delgadina
 y asomóse a otra ventana.
 Con lágrimas de sus ojos
 toda la sala regaba.
 Viera pasar a su madre

 – Madre, si eres mi madre,
 dáme una poquita de agua
 que de sed y non de hambre
 salir se me quiere el alma.
 – Si el rey, tu padre, se entera

 el cuchillo a la mesa
 la cabeza nos cortaba.
 Ya se asoma Delgadina
 y vió a su padre que pasaba.
 – Padre, si eres mi padre,
 dame una poquita de agua
 que de sed y non de hambre
 salir se me quiere el alma.
 – Pronto, pronto, mis criados,
 id y traedle el agua.
 Ellos en estas palabras,
 Delgadina el alma entregara.

Ejemplo N.º 2b, cantado por Rosa Avzaradel (nacida en Rodas), grabada por S. Weich-Shahak en Ashdod, el 19 de agosto de 1992. NSA Y5980d/22

El buen rey tieni tres hijas,
 tres hijas que él tenía,
 la una si llama Oro,
 la otra si llama Plata,
 la más chiquitica de ellas
 Dalganzía se llamaba.
 Un día stando en la mesa,
 el su padre la miraba.

– ¿Qué me miras, el mi padre?
¿qué me miras demasía?
– Yo te miro, la me hija,
porque de tí yo me namoraría.
– Es vergüensa, el mi padre,
es vergüenza que habléns ansina.
Ésto que sintió su padre,
en galeias la metía.
A la fin de los tres días,
sus hermanas por ahí pasarían.
– Hermanas mías, me queridas,
dadme a mí un poco de agua
porque me muero de sed,
l'hambre no me parecía nada.
– Calla, calla, Dalganzía,
no mos hables a mosotros ansina,
si mi padre sabe ésto,
en más galeias te metía.
A la fin de los tres días,
su hermano por ahí pasaría.
– Hermano mío, me querido,
dame un poco de agua
porque me muero de sed,
el hambre no me parecía nada.
– Calla, calla, Dalganzía,
no me habléns a mí ansina,
si mi padre sabe esto
en más galeias te metía.
Al fin de los tres días,
su madre por ahí pasaría.
– Madre mía, la me querida,
dame un poco de agua
porque me muero de sed,
l' hambre no me parecía nada.
La su madre presto corría
por dalde un poco d'agua,
fin que la madre aparecía,
Dalganzía su alma al Dio daría.

3. EL HÉROE MÍTICO

Entre los motivos míticos que se han estudiado en la literatura tradicional de las diferentes culturas, ha despertado especial interés la presencia del héroe mítico, caracterizado no solamente por su papel decisivo en la historia de su grupo sino por las extraordinarias circunstancias de su nacimiento y por su desarrollo precoz. Éstas son cualidades que definen al héroe mítico en otras culturas, tanto Moisés,

en su cunita sobre las aguas del Nilo y rescatado y criado por la hija del Faraón, como en distintas culturas en el mundo entero¹¹.

Estas mismas características encontramos en el héroe de un romance sefardí, que es en realidad una combinación de dos romances: *El nacimiento de Montesinos* y *El hijo vengador*. El tema es de origen carolingio, dando el nombre de Montesinos al héroe carolingio Aiol, hijo de un servidor del rey, nacido en el camino, cuando su padre y madre marchaban a su destierro.

Es interesante señalar que la música de este romance tiene sólo dos frases musicales, con un melisma al final de cada frase, de modo que la melodía acomoda solamente dos hemistiquios. Lo canta Alicia Bendayán, prolífica informante marroquí de Tetuán.

El nacimiento de Montesinos + El hijo vengador (B19+G2)

Ejemplo N.º 3, cantado por Alicia Bendayán (nacida en Tetuán), grabada por S. Weich-Shahak en Ashqelon, el 25 de septiembre de 1983. NSA Y3994/7

Armas, armas, caballero,
 las que solían armare,
 cartas me hubieran venido
 del rey de la Cristiandade:
 que el rico, con su riqueza,
 no debe de alinajarse,
 y el pobre, con su pobreza,
 no debe menospreciarse.
 Esto lo digo, señores,
 por el conde, don Alvarez,
 que cuando vino a esta tierra,
 viniera hecho un salvaje,
 y el rey, con su merced,
 le hiciera coronale
 y le diera por mujer
 a la infanta coronale.
 Caballeros, con envidia,
 con el rey le meten male:
 que le han visto con la reina
 en sus palacio[s] reales.
 El día por la mañana
 los buenos días le fue a dare.
 – No quiero tus buenos días,
 ni me los vengas a dare;

11 Vid. RANK, Otto. *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 1952. En mis encuestas entre las tribus indígenas de las selvas peruanas pude grabar el mito de los mellizos maravillosos, héroes míticos de los indios Yagua, que, como nuestro Montesinos, nacen en circunstancias extraordinarias y se desarrollan precozmente.

yo te destierro a tí, el conde,
de mis palacio[s] reales
y de todos los mis trigos,
lo que te doy yo es un pane,
y de todas mis haciendas
lo que te doy yo es un reale.
– Vete ahora, la infanta,
vete a casa de tu padre,
que tu padre me destierra
de sus palacios reales,
y de todos los sus trigos
lo que me da es un pane,
y de todas sus haciendas,
lo que me da es un reale.
– Contigo yo, el buen conde,
contigo me he de quedare.
Siete leguas no han andado,
el zapato se la cortare;
de los pies de la infanta
ya corre la fina sangre.
Y dónde los cogió la noche?
en lo alto de un cijare
y ellos en estas palabras
los dolores que la daren.
– ¿Adó, el conde, mis parteras
que solían partearme?
¿adó, el conde, mis doncellas
que me solían cuidare?
¿adó, el conde, los mis caldos
que yo solía tomare?
Como esto oyera el buen conde
se tirara del cijare.
Y habló la criatura
con la gracia de Dios Padre:
– Si Dios me dejó vivir,
salir de estrecho lugare,
mataría yo al buen reye
y a la infanta, mi madre!
Ya criaba la infanta,
ya cría hijo sin padre:
siete años no había tenido,
ya sabía cabalgare,
diez años no había tenido,
ya manejaba el puñale,
doce años no ha tenido,
ya sabía guerrearre.
Matara al buen conde
y se sentara en su lugare.

En este romance, el foco temático, apuntando precisamente a las características del héroe, se revela en tres series de versos paralelos que apuntan a las tres características definitorias del héroe mítico: el desplazamiento (el destierro), el parto en condiciones difíciles (fuera de la vivienda) y el crecimiento precoz.

Una serie doble de versos paralelos (vss. 13-19) acentúa las severas condiciones del destierro del padre del héroe, injusto destierro que es la causa de su nacimiento en circunstancias especialmente duras; en una primera parte (vss. 13-15) aparecen expresadas por quien decide tal destierro y en la segunda (vss. 16-19), en las mismas palabras, en boca del padre del héroe, dirigidas a su mujer, intentando impedir que ella le siga en su destierro:

yo te destierro a tí, el conde,
de mis palacio[s] reales
y de todos los mis trigos,
lo que te doy yo es un pane,
y de todas mis haciendas
lo que te doy yo es un reale.
– Vete ahora, la infanta,
vete a casa de tu padre,
que tu padre me destierra
de sus palacios reales,
y de todos los sus trigos
lo que me da es un pane,
y de todas sus haciendas,
lo que me da es un reale.

La segunda serie de versos paralelos (vss. 25-27) muestra las dificultosas circunstancias para el alumbramiento (en la noche, fuera de un ámbito protegido), expresadas por la quejosa parturienta:

– ¿Adó, el conde, mis parteras
que solían partearme?
¿adó, el conde, mis doncellas
que me solían cuidare?
¿adó, el conde, los mis caldos
que yo solía tomare?

Por último, el precoz crecimiento del niño, se enfoca en una serie de tres versos, vss. 33-35, que muestran la rapidez del crecimiento del héroe mítico:

siete años no había tenido,
ya sabía cabalgare,
diez años no había tenido,
ya manejaba el puñale,
doce años no ha tenido,
ya sabía guerreare.

Éstos son pocos ejemplos para ilustrar la relación entre el fenómeno del paralelismo y el foco temático en el Romancero sefardí. Queda aún mucho por estudiar en cuanto a este enfoque. Como bien lo dice el refrán sefardí: “Este arroz arreyeva mucho caldo!”. Faltaría estudiar todo el corpus del Romancero de los judíos sefardíes para descubrir aquellos romances en los cuales esta detención paralelística de la trama nos señala, apunta o indica el foco temático del romance.

APENDICE: TRANSCRIPCIONES MUSICALES

La doncella guerrera
RAHEL GABAY (TETUAN)

No. 79a
Vc1282/11

$\text{♩} = 112$

8...
Pre-go- na - das son las gue - rras las gue - rras del rey Le - ón
to-do_el que no va-ya_a las gue - rras su ca- sa sta-rá en pri - sión

Deigadina
ALICIA BENDAYAN (TETUAN)

No. 58a
Vc2255/3

Rubato
 $\text{♩} = 108$

Rey mo-ro tíe- ne tres hi- jas rey mo- ro tie- ne tres hi- jas
to- das tres co- mo la pla- ta to- das tres co- mo la pla- ta
La más chi- qui- ti- ta de_e- llas la más chi- qui- ti- ta de_e- llas
Del- ga- di- na se lla- ma - ba Del- ga- di- na se lla- ma - ba

El nacimiento de Montesinos + El hijo vengador
ALICIA BENDAYAN (TETUAN)

No. 6
V3994/7

Rubato
 $\text{♩} = 126-144$

Ar - mas ar - mas ca - - ba - lle - - ro
las que so- lí- an ar- ma - - re
car - tas me hu- bie - ron ve - ni - do
del rey de la cris - tian- da - - de

BIBLIOGRAFÍA

- ARMISTEAD, S. G. *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, con la colaboración de S. MARGARETTEN, P. MONTERO y A. VALENCIANO. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols.
- ASENSIO GARCÍA, J. *Romancero de la Sierra Riojana*. Logroño, 1999.
- ATERO, V. *Romancero de la Provincia de Cádiz*, con la colaboración de A. J. PÉREZ CASTELLANO, E. BALTANAS y M. J. RUIZ FERNÁNDEZ. Cádiz: Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1996.
- ATERO, V. y RUIZ FERNÁNDEZ, M. J. "El Romancero en el Bajo Sur peninsular: una versión distinta de 'Delgadina'". En *Draco*, n.º 1, 1989, pp. 37-50.
- BENMAYOR, R. *Romances judeo-españoles de Oriente: Nueva recolección*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979.
- CALVO, R. *Romancero general de Segovia*. Segovia: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de Segovia, 1993.
- CATALÁN, D. *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo, CGR*, 1A. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- DEBAX, M. *Romancero*. Madrid: Alhambra, 1978.
- DI STEFANO, G. *El Romancero*, 2.^a ed. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones, 1978.
- DÍAZ ROIG, M. *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México, 1976.
- HASSAN, I. M. "Transcripción normalizada de textos judeo-españoles". En *Estudios Sefaradies*, I, 1978, pp. 147-150.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols., 1953.
- RANK, O. *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 1952.
- RODRÍGUEZ BALTANAS, E. J. "El Romancero, ¿femenino o feminista? (Notas a propósito de 'La doncella guerrera')". En *Draco*, n.º 1, 1989, pp. 51-62.
- SLATER, C. "The Romance of the Warrior Maiden: a Tale of Honor and Shame". En ARMISTEAD, S. G.; SÁNCHEZ ROMERALO, A. y CATALÁN, D. (eds.). *El Romancero boy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal & Editorial Gredos, 1979.
- VALENCIANO, A. *Os romances tradicionais de Galicia-Catálogo exemplificado dos seus temas*. Madrid-Santiago de Compostela: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.
- WEICH-SHAHAK, S. *Romancero Sefardí de Marruecos-Antología de tradición oral*, en colaboración con P. DÍAZ MAS. Madrid: Editorial Alpuerto, 1997.