



El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles

© Manuel Alvar

Índice

- [El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles](#)
 -
 - [Naturaleza del paralelismo judeo-español](#)
 -
 - [Cómo se perpetúa el paralelismo judeo-español. Posibilidades de reconstrucción](#)
 -
 - [Cómo se ordena el paralelismo](#)
 -
 - [Sobre el léxico del paralelismo](#)
 -
 - [Conclusiones](#)
 -
 - [Textos](#)

Naturaleza del paralelismo judeo-español



Eugenio Asensio ha estudiado con agudeza y erudición las formas del paralelismo castellano¹ y, dentro de él, ha señalado las características del sefardi². Los esquemas que traza pueden ser aprovechados en un estudio de mi colección; sin embargo, hay que ampliar los cuadros establecidos por el investigador y -en ocasiones- reducirlos³.

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

a) reiterando el verso y movimiento rítmico, variando sólo la palabra rimante (ASENSIO, pp. 85-86). Dentro de él, distingo los que llamo *homogéneo* [I], *correlativo* [II], *amplificativo* [III], *sinonímico* [IV], *mantenido* [V] y *semántico* [VI]. *-b)* redoblando el concepto mediante la expresión negativa del concepto opuesto (ASENSIO, p. 86). *-c)* repitiendo el verso entero con sintaxis, hipébaton y ritmo distinto (ASENSIO, p. 86).

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

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

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

¿Quién lo irá a buscar?
¿Quién lo irá a llamar?

(III A, vv. 3 y 8)

la mejorcita de eya
para mi amiga;
[...]
la mejorsita de eya
para mi amada

(IX, vv. 4-5, 7-8)

ande se bañe esta novia
cuando se vaya a casar
[...]
donde s'embañe el novio
cuando se vaya a dormir

(XX, vv. 3-4 y 5-10).

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

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

-¿Cómo la viera
su señor padre?
-Cantando y añadiendo
en el ašware.
-¿Cómo la vieran
los sus hermanos?
-Cantando y añadiendo
en los ducados.

(X, vv. 5-12).

Dentro de esta misma estructura aparecen los textos XIV A (vv. 5-12), XVI B (vv. 2 y 5, 8-9, 12-13), XXII (vv. 7-11, 13-16), XXVII, XXXIV, XXXVI A, XXXVIII (vv. 5-6 y 9-10), XXXIX (vv. 1-2 y 5-6) y, probablemente, XLI (vv. 1-3) y LIV.

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

El que llamo paralelismo literal mantenido (1a, V) es una variedad amplificada del 1a, I: las equivalencias se alargan por más de dos versos. Realmente se trata de la oposición *seguidilla* (1a, I) ∞ *romance* (1a, V).

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

Entre el mes y salga el año,
entre el año y salga el mes.

(VIII, vv. 1-2)

deja el amor para la noche
[...]
deja el amor para la mañana

(X A, vv. 4 y 2; B, vv. 2 y 4)

y el desposado
por el buen día y el desposado
[...]
por la buena noche.

(LII, vv. 1-2 y 5-6).

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

¿Quién lo irá a buscar?
¿Quién lo irá a buscar al novio?
[...]
¿Quién lo irá a llamar?
¿Quién lo irá a llamar al novio?

(III A, vv. 3-4, 8-9)

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

-¿Por qué no viene, padre,
por qué no viene un día?
[...]
-¿Por qué no me casas, padre,
por qué no me casarías?
[...]
-¡Si es el que quiero, padre,
si es el que yo quería!
[...]
Tráigalo por aquí, padre,
tráigalo por aquí un día.

(I, vv. 1-2, 5-6, 9-10, 11-12).

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

él me dio un abraço
yo le di sinco;
[...]
él me dio un abraço
yo le di cuatro.

(XV A, vv. 5-6 y 11-12).

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

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

El texto V en sus versiones A (vv. 5-8) y C (vv. 10 y 12) presenta un tipo de paralelismo literal en el cual el recurso estilístico no afecta al significante del verso, sino al significado: hay una oposición de contenido expresada con procedimiento paralelístico:

Que muestra novia
mucho lo veló al candil
y nuestro novio
senó y se echó a dormir.

(V A, vv. 5-8).

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

De ventisínco escalones
de plata fina,
por donde suba esta novia
y al año parida.

De veintisínco escalones
de oro fino,
por donde suba este novio
para dar el año.

(XXXIII D, vv. 1-4 y 15-18).

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

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

No la vendo por onza
ni por cuarterón,
se la vendo a mi amante
de mi corazón.

(XI A, vv. 7-10; B, vv. 3-6).

Que si las joyas tú *me trajites*
y a la cama tú te suberas;
si las joyas *no me has traído*,
y afuera, afuera, con el vesino.

(XVIII B, vv. 5-8).

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

parida de un hijo
[...]
al año parida.

(XXXIII A, vv. 4-8)

aunque le di la mano,
la mano le di.

(XXXIV, vv. 1-2).

Buena comida,
buena compañía,

comida buena,
compañía buena.

(LIII, vv. 5-8 y 13-16).

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

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

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

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

En el paralelismo mental matizo entre el que es homogéneo del que es de oposición. El primero establece dependencia ideológica entre hechos distintos, pero condicionados por sus mutuas características:

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

(V C, vv. 5-8).

Así se arrimó
hacia la cama
a ver las almohadas
si eran de lana,
a ver la nuestra novia
si era galana.

(XXXVII, vv. 8-13).

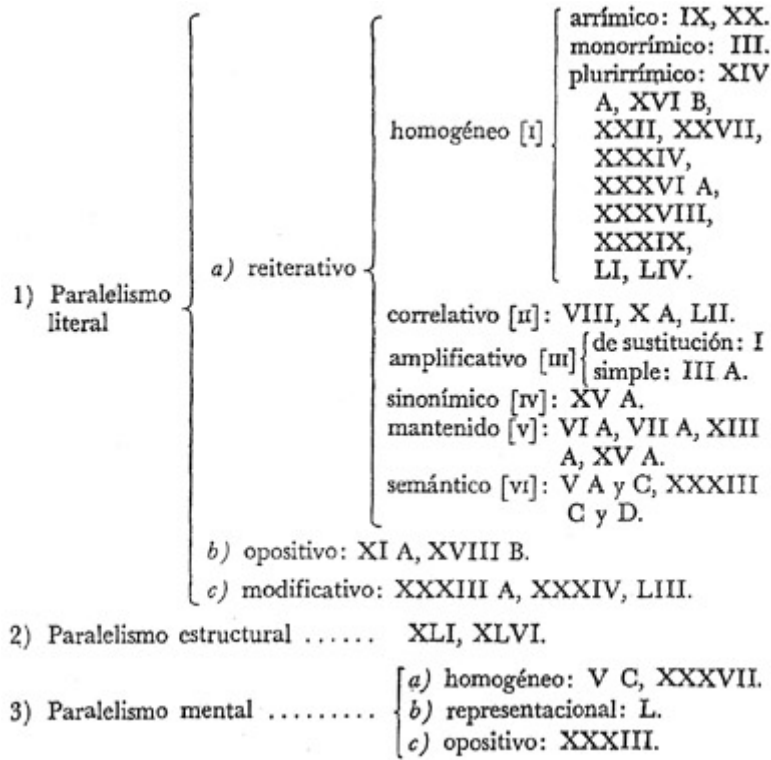
Un poema que íntegramente pertenece a este tipo es el número L de la colección. Su carácter paralelístico viene dado tanto por el texto del cantar, cuanto por la danza con que se acompaña. Todas las acciones expresadas por los verbos se encuentran dentro de un mismo campo semántico: «ahechar» (v. 3),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

El paralelismo de oposición (3b) juega con los significados contrapuestos que se enuncian, pero -y a la vez- hace ver cómo el contenido semántico de los términos, intencionadamente, se aúna:

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

(XXIII).

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



Cómo se perpetúa el paralelismo judeo-español. Posibilidades de reconstrucción



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

paralelismo	perfecto	{	en seguidillas: X A, XIV, XXII, XXXIII A y C, XXXIV, XXXV, XXXVI A, XXXIX, XLVIII, LII.
			en romancillos: VI A, VII A y B, XIII A, XV.
adulterado	{	originario	en combinaciones octosilábicas: VIII, XVI B, XLI, LIV.
			polimétrico: IX, XVIII A y B, XXX, LIII.
			en seguidillas: XXVII A, XXX, XXXVII, XXXVIII.
			en octosílabos: XX, XXIV, XLII.
			polimétrico: VI B.
		adaptado:	V.
		encabalgamiento:	III B, XVII A, B y C, XXIV B, XLIII.
paralelismo y encabalgamiento	{	originario:	XI A y B, XXXIV, XLV, XLVIII, LV.
		adaptado:	VIII, XX.

Antes de pasar adelante, quisiera hacer unas breves advertencias sobre la nomenclatura que uso en la tabla precedente:

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

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

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

Según se desprende del cuadro anterior, el paralelismo se da, sobre todo, en las seguidillas. Ocurre entre los judíos lo mismo que ya se ha documentado para el siglo XVI peninsular: «De los metros líricos en boga es la seguidilla la que con más brío y constancia maneja la vieja estructura repetitiva»⁶. Fácil parangón podría establecerse entre mis poemas y las seguidillas paralelísticas que cita Asensio:

Pues que en esta tierra
no tengo nadie,
ayres de la mía,
vení a llevarme.

Pues que en esta tierra
no tengo amor,
ayres de la mía

llevadme al albor⁷.

El paralelismo no es siempre tan fácil de ver como en los poemas de mi primer grupo. Otras veces debe rastrearse en indicios. Así, por ejemplo, la canción XXVII (*Desilde a mi amor*) en apariencia no hace otra cosa que repetir una misma estrofa; sin embargo, la versión recogida por Benoliel⁸ nos vuelve a una forma pura de paralelismo:

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

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

donde s'embaña el novio - cuando se vaya a dormir
[...]
donde s'embaña el novio - cuando se vaya a dormir

aunque el texto se encuentra en un estado lamentable y la versión recogida por BENOLIEL (*loc. cit.*) tampoco resuelve las cosas de modo definitivo, pues - aunque mejor que la mía- carece de paralelismo y no debe estar completa. En todo caso hay que reconocer la tendencia de estos cantos hacia la estructura repetitiva, sea cual sea el estado primitivo de su forma.

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

Frente a todos estos casos, no es originario el paralelismo del canto V

Anoche, mi madre, sení y m'echí a dormir,
la šwar d'esta novia toda se veló al candil.
[...]
Anoche, mi madre, sení y m'eché a velar,
l'ašwar d'esta novia toda se veló al lunar

puesto que Benoliel, que publicó la mejor de las versiones conocidas, dio un texto carente de repeticiones, pero en el que hay buena parte de los elementos que yo recogí agrupados en Larache⁹:

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

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

Mucho menos frecuente es la unión de paralelismo y encadenamiento, propia de las cantigas de amigo. La recojo tan sólo en cinco poemas y no siempre de una manera muy clara. Merece especial demora mi texto número XLV: se trata de una composición muy poco vulgar. El enamorado va enumerando las gracias de la esposa: su pelo, su frente, sus ojos, su boca, su pecho; y cada uno de estos motivos se encadena con el verso siguiente. La estructura del poema es muy simple: carece de rimas, puesto que hace de tales el nombre propio Rafael, repetido al final de los versos primero y tercero de cada terceto. Además, el paralelismo viene dado por una sistemática repetición de los versos de cada estrofa: así, todos los que tienen el núm. 1,

son iguales en todas las estrofas, como son iguales entre sí todos los que tienen el núm. 2, o todos los que van en tercer lugar. Lo único que varía es el objeto a contemplar, nexos en definitiva que viene a establecer el encadenamiento, según queda dicho, y único rompiendo de un monótono paralelismo.

No creo que sea funcional el encadenamiento producido por *baño* (y formas relacionadas) en el texto XX; a mi modo de ver, se trataría, más bien, de cierto paralelismo mental, propio de los romances¹⁰.

Cómo se ordena el paralelismo



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

a) Paralelismo de dos versos en estrofas pareadas. El cambio apenas si afecta al contenido ideológico del cantar, puesto que las sustituciones son entre palabras semánticamente muy próximas (al menos en la limitación impuesta por los cantos).

La forma más simple de este paralelismo se da cuando el poema consta de dos estrofas, cada una de cuatro versos¹¹. Comoquiera que las canciones judeo-españolas tienen marcada preferencia por la rima alterna y asonante, la solución a los problemas que plantea este tipo de paralelismo es de extraordinaria simplicidad: basta con sustituir las palabras que condicionan la rima. Así los esquemas documentados son:

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

Dentro del esquema de estrofas emparejadas, se pueden atestiguar otros más complicados: basta con que las sustituciones se prolonguen en más de dos

rimas (testimonio de los romances). Entonces recogemos series como las que siguen:

dormir — *decir* — *Sil* — *despedir* — *dormir*
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
acordar — *contar* — *mar* — *demandar* — *falgar*
 (VI A)

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

madre — *camisa* — *agua*
 ↓ ↓ ↓
suegra — *delgada* — *agua*
clara
 (XIII)

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

b) Paralelismo de dos versos en seguidillas. Es una forma idéntica a la que hemos considerado en la página 118. Si hago con ella un apartado, es para facilitar el cotejo de la métrica y el artificio paralelístico. No insisto en las apreciaciones que he formulado líneas más arriba; basta insistir en un solo hecho: la falta de rima en los versos impares no exige más readaptaciones que las de los versos pares; por eso no extraña que éste sea un último refugio del paralelismo. De mi colección extraigo los siguientes esquemas de sustitución:

marido — *anillo* *quiere* — *lleve*
 ↓ ↓ ↓ ↓
regalo — *abrazo* *ama* — *cabalga*
 ↓ (XXVII)
*velado*¹²

(XXII y XXXV)

<i>caballero</i>	—	<i>dedo</i>		<i>hermana</i>	—	<i>empreñada</i>
↓		↓		↓		↓
<i>hidalgo</i>	—	<i>mano</i>		<i>prima</i>	—	<i>parida</i>
		(XXXIV)				(XXXVIII)

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

Tampoco es necesario que el paralelismo sea literal; por ello caben en este lugar los textos V, XIV, XXXIII A y XXXVI A.

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

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

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

<i>novia</i>	—	<i>casar</i>
↓		↓
<i>novio</i>	—	<i>dormir</i>

Por último, debemos señalar la existencia de un paralelismo monomembre por pérdida de los otros elementos de la correlación. Así, por ejemplo, en el texto XXXIX documentamos *mercader = flamenco*, pero los segundos miembros de cada seguidilla no tienen conexión, y lo mismo cabe decir

de *dormir* = *folgar* con respecto a sus complementos paralelísticos en las seguidillas del poema XLIII.

Sobre el léxico del paralelismo

△▽

Eugenio Asensio, que tanta luz ha vertido sobre el cancionero peninsular, ha escrito unas palabras que sirven como resumen y conclusión de cuanto se ha escrito sobre este manierismo: «Una vez creado un tipo de fraseología, unos hábitos semánticos, un repertorio poético, la escuela se lo transmite intacto como bienes de mayorazgo»¹⁵. Las cancioncillas judeo-españolas no se evaden: basta ver los esquemas ordenados en páginas anteriores, para que advirtamos el valor de unos elementos que se repiten con frecuencia y, sobre todo, el significado para-habitual con que se transmiten las palabras clave del paralelismo. De dos maneras se puede cumplir el proceso de creación de tal material léxico: fijando las palabras en una acepción totalmente inmóvil *acordar* = «dormir», *agua clara* = «agua fría», *delgada* = «camisa», etc., o vaciando la palabra de cualquier significado y rellenando de una mutable materia semántica aquel vano cascarón. Por ejemplo, la palabra *claro* es una especie de comodín aprovechable para cualquier rima en *á-o*. No se puede decir que *claro* esté, con respecto a *vino* o a *río*, en la misma relación que *acordar* con *dormir* o *amigo* con *amado*. Se trata de un proceso distinto: *claro* no pertenece al campo semántico de *río* o de *vado*, sino que -en determinado momento- se puede incorporar a él. Tengo por seguro que *claro*, con significación de *río*, procede de *vado*; una vez perdido cualquier tipo de conexión lógica, el término gramaticalizado pasa a ser significativo según las exigencias de cada contexto¹⁶.

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

ACORDAR, vid. *dormir*.

AGUA CLARA, vid. *agua fría*.

AGUA FRÍA - AGUA CLARA (XIII, vv. 8 y 16). Aparecen en algún viejo cantar castellano, como el hermosísimo que empieza «Cervatica tan garrida, / no enturbies el *agua fría* / [...] / Cervatica tan galana, / no enturbies el *agua clara*»¹⁷, o en el romance de Flérida: «Quédate a Dios, *agua clara*, / quédate a Dios, *agua fría*, / quedaos a Dios mis flores, / mi gloria que ser solía» (CEJADOR, II, núm. 1.294).

AGUA FRÍA - AGUA HELADA (XVI B, vv. 2 y 5). Aunque es una correlación de las más triviales, no la encuentro entre mis datos, ni ayuda a documentarla el «Glossario do Cancioneiro da Ajuda», de C. MICHAËLIS (*Revista Lusitana*, XXIII, 1921).

AGUA HELADA, vid. *agua fría*.

ALMA - VIDA (XVI B, vv. 8 y 12). ASENSIO (p. 118) ha señalado la falta de estas metáforas en el paralelismo antiguo, y piensa que debieron acuñarse tardíamente. Cf., no obstante, M. MORREALE, *Versiones españolas de «animus» y «anima»*, Universidad de Granada, 1957, pp. 12-13 especialmente.

AMA, vid. *quiere*.

AMADA, vid. *amiga*.

AMADO, vid. *amigo*.

AMIGA - AMADA (IX, vv. 5 y 8). En uno de los pliegos sueltos que MARGIT FRENK ALATORRE imprimió en el *Cancionero de galanes* (Valencia, 1952, p. 66), se atestigua este paralelismo: «Dícenme que tengo *amiga* / de dentro de aquesta villa / [...] / Dícenme que tengo *amada* / de dentro de aquesta plaza».

AMIGO - AMADO (XV, vv. 4 y 10) era una identidad de la que usó con frecuencia el rey D. Denis. Sus cantigas XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI y XL recurren al artificio. Por no alargar las referencias innecesariamente aduciré, tan sólo, el nombre de otro trovador gallego que usa una y otra vez de la contraposición: Martín Codax¹⁸. En los cantares castellanos de tipo tradicional también se documenta la alternancia, como atestigua el nombre de Narváez¹⁹. Su famosísimo texto²⁰ nos da -vivo hoy- el mismo juego literal:

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

CABALGA, vid. *lleve*.

CABALLERO - HIJODALGO (XXXIV, vv. 6 y 10) fue una correlación usada por D. Fernán Rodríguez de Calheiros: «Madre, passou per aquí un *cavaleiro* / e leixou-me namorado com marteiro: / [...] / Madre, passou per aquí un *filho d'algo* / e leixou-m' assi penada, com'eu ando» (NUNES, *Canciones d'amigo*, p. 63, núm. LXVI). Cristóbal de Castillejo empleó la correspondencia *caballero-escudero* (ALONSO-BLECUA, pp. 156-157, núm. 367).

CAMISA - DELGADA (XIII, vv. 6 y 14) aparece en una canción del rey D. Denis (NUNES, pp. 20-21, núm. XX):

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

El cantar *Cervatica, que no me la vuelvas*, aducido anteriormente, es una linda muestra de estos tópicos paralelísticos. A él pertenecen estos versos:

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

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

Fazen las dueñas triscas en *camisas delgadas*.
¡Enton casan algunos que pues mesan las varvas!

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

CASAR - DORMIR (XX, vv. 4 y 10). *Dormir* tiene valor eufemístico, como en español actual, por más que no figure en el *Diccionario* de la Real Academia.

CINCO - CUATRO (XV A, vv. 6 y 12). Este esquema lo considera ASENSIO en la p. 89.

CLARO, vid. *río*.

CONTAR, vid. *decir*.

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

CUATRO, vid. *cinco*.

DECIR - CONTAR (VI A, vv. 4 y 15) son dos sinónimos sin dificultad interpretativa. NUNES (XL, CLIV) recoge *dezir-falar* con valores semejantes a los nuestros, mientras que CUNHA atestigua nuestra propia alternancia en el cancionero de Codax (p. 84, número VII).

DELGADA, vid. *camisa*.

DEMANDAR, vid. *depedir*.

DEPEDIR - DEMANDAR (VI A, vv. 8 y 19). Es correlación trivial. Según el *Diccionario* de la Academia, *demandar* es «pedir» en su acepción usual. El prefijo *de-* es uno de los frecuentes prefijos que, en judeo-español, se emplean sin valor connotativo.

DORMIR - ACORDAR (VI A, vv. 2 y 12). El nuevo significado de la voz *acordar* está exigido por el imperativo que ejerce *dormir*; es trivial el valor «despertar» (cf., por ejemplo, C. MICHAËLIS, «Glossario do Cancioneiro da Ajuda», s. v.), que no conviene a nuestros textos.

DORMIR - FOLGAR (VI A, vv. 11 y 21; XLIII, vv. 4 y 8). Cf., *casar-dormir*. La correlación *dormir-folgar*, en sentido directo, y no erótico, aparece en NUNES, DVI.

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

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

FLAMENCO, vid. *mercader*.

FOLGAR, vid. *dormir*.

GARRIDO - LOZANO (VII B, vv. 2 y 12) son adjetivos que en nuestro cantar se aplican al sustantivo *cuerpo*. Se atestiguan en el *Cancionero* de BARBIERI, en un poema (*Meu naranjedo florido*) que lleva el núm. II en la colección de ROMEU (*Cosante*, p. 30). Cf. también el texto *Minno amor tan garrido*, etc., citado en *marido-velado*, y el de Rodrigo Martínez, aducido en *río-claro*.

GUARIDA, vid. *morada*.

HERMANA - PRIMA (XXXVIII, vv. 2 y 8). CELSO CUNHA (*O cancioneiro de Martin Codax*, Río de Janeiro, 1956, pp. 129-136) apunta que *irmana* sea «amiga, compañera» en los textos gallego-portugueses. Nuestra canción confirma su hipótesis. Y, en tal sentido, el paralelismo *hermana-prima* sería lógico, sobre todo teniendo en cuenta que *pariente*, *-a* se usó en la literatura antigua en la acepción de «enamorada». Cunha aduce documentación de estos hechos, y los relaciona con los cantos judeo-españoles.

HIJODALGO, vid. *caballero*.

LADO, vid. *conmigo*.

LOZANO, vid. *garrido*, *lucido*.

LUCIDO - LOZANO (VII A, vv. 2 y 16). Tampoco tengo documentación antigua de esta correlación, comparable en todo a la de *garrido-lozano*, considerada líneas arriba.

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

MAR, vid. *Sil*.

MARIDO - REGALO - VELADO (XXII, vv. 8, 14 y 19). La presencia de *regalo* está exigida por la doble rima en *á-o*. No es palabra desusada en la tradición sefardí (cf. nuestra canción XIV, vv. 2 y 11); en la hakitía, *regalo* es «el hijo que nace tras muchos años de esterilidad» (*Boletín de la Real Academia Española*, XXXII, p. 265a). Cf. la correlación siguiente.

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

Lloraba la casada por su *marido*
y agora le pesa porque es venido.
Lloraba la casada por su *velado*
y agora le pesa de que es llegado²³.

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

La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado;
tomómela mi *velado*²⁴.

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

Minno amor tan garrido,
firiós' vuestro *marido*;
[...]
Minno amor tan lozano,
firiós' vuestro *velado*²⁵.

Velado quedose como sinónimo de «casado» incluso en textos donde ya no existía la correlación. Quiñones de Benavente²⁶ en una picante seguidilla hablaba de uno de esos tópicos Diegos Morenos²⁷ de nuestra edad de oro:

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

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

La sustitución de *velado* por *marido* no es difícil de explicar. Baste recordar la definición académica: *velado*, -a «marido o mujer legítima».

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

Sea de *galán* el brazo,
no le llaméis de *marido*;
que a un *desposado* no dan,
hasta que el año ha cumplido,
ese nombre de *marido*,
que todavía es *galán*²⁹.

MERCADER - FLAMENCO (XXXIX, vv. 2 y 6). No encuentro esta correspondencia en los repertorios que manejo; sin embargo, las actividades mercantiles de los flamencos eran lugar común de nuestras letras; baste consultar el libro de M. HERRERO GARCÍA, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, 1928.

MORADA - GUARIDA (XVI B, vv. 9-14).

PARIDA, vid. *empreñada*.

PRIMA, vid. *hermana*.

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

Que fazen en vila
do que en ben *quería*,
do amor.

Que fazen en casa
do que eu muit' *amava*,
do amor.

(NUNES, p. 44, núm. XLIII)³⁰.

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

Amigo el que yo más *quería*,
venid al alba del día.

Amigo el que yo más *amaba*,
venid a la luz del alba³¹.

RAMA, vid. *espiga*.

REGALO, vid. *marido*, *velado*.

RÍO - CLARO (XV, vv. 2 y 8). Asensio se ha pronunciado cautamente sobre el posible origen de una forma anterior de la correlación (*río-vado*), y ha señalado las correspondencias de *río* en la tradición³²: *río/alto*, *río/vado*, *río/Estremadura*. Los estudios de Celso Cunha sobre Juan Zorro nos abrevian trabajo sobre alguno de estos sinónimos³³. De los sinónimos de *río*, sólo *vado* es propio de nuestra lírica tradicional. El *Cancionero* musical de BARBIERI ha conservado una canción muy linda:

Rodrigo Martínez,
atán garrido,
los tus ansarinas
lívalos el *río*, ¡ahé!

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

Más testimonios, en la poesía tradicional anónima³⁵ o en las que nos han llegado a través de un autor conocido:

A riberas de aquel *vado*
viera estar rosas granadas:
vengo del rosale.
A riberas de aquel *río*
viera estar rosas floridas:

vengo del rosale³⁶.

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

Al pasar del *río*,
le fraguó un ladrío
[...]
Al pasar del *vado*
le fraguó un lajado.

(ATTÍAS, *Romancero Sefardí*, pp. 227-228, vv. 9-10, 13-14).

Vado, por lo que vemos, debió caer en el olvido y fue trocado por *claro*³⁷, término poético que, además, tenía la ventaja de presentar una estructura (silábica y de vocales) afín a la vez en desuso. Por lo demás, *claro* ya había aparecido en nuestra literatura paralelística como sinónimo de *fino*³⁸; volveremos a encontrarlo con otro significado (vid. *vino-claro*). Era una forma que, vaciada de contenido semántico (pérdida de *vado*), pudo ser usada en contextos muy diferentes (cf. supra, p.121 y 123-124).

SIL - MAR (VI A, vv. 6 y 17). No encuentro en ninguna de las obras que manejo una correspondencia como ésta. El sintagma completo dice: «a las orillas del [...]», localización que es un tópico de la literatura de todos los tiempos³⁹; la precisión *-Sil-*, repetida en dos variantes del mismo poema, ya no lo es tanto. No tiene nada de extraño, por categorías distintas que en sí sean, la correspondencia *río* [Sil] / *mar*; entonces se explica bien la presencia de uno de los ríos famosos de Galicia. *Sil, río, mar* son correlaciones menos remotas que la de *río forte / Extremadura*, usada por Juan Zorro en su barcarola VII⁴⁰.

VELADO, vid. *marido, regalo*.

VIDA, vid. *alma*.

VINO - CLARO (VII A, vv. 4, 8 y 18, 22; B, 4, 8 y 14, 18). Anteriormente⁴¹ hemos hablado de cómo aparece *claro* como sinónimo de *vado*; he señalado también que lo encuentro en las correlaciones *oro fino/oro claro*; acaso en un proceso semejante esté la explicación *vino/claro*. Aunque me repugna emitir hipótesis no comprobables, por una vez me atrevo a preguntarme si no existirían sintagmas correlativos como **vino tinto/*vino claro* (igual que existieron *camisas delgadas*); de allí, por escisión de los dos miembros, se obtendría *vino/claro* (como *camisa/delgada*). La correlación que nos ocupa es conocida también por los sefardíes de los Balcanes; debe ser, pues -con toda probabilidad-, anterior a 1492:

-Cortadle, señora
el beber del *vino*,
que perde colores,
que cobra suspiros.
[...]
-Cortadle, señora,
el beber del *claro*
que perde colores,
que cobra desmayos⁴².

* * *

El léxico sobre el que descansa el paralelismo literal de los cantos sefardíes es el de toda la tradición hispánica. En ocasiones responde a unas fórmulas conocidas tanto por los trovadores gallego-portugueses, cuanto por la lírica musical de Castilla (*amigo/ amado*, tal vez *caballero/hijodalgo*, *camisa/delgada*, *quiere/ama*); otras veces, las correlaciones debieron ser castellanas, o en Castilla encontraron la mejor acogida (*agua fría/agua clara*, *amiga/amada*, *garrido/lozano*, *marido/velado*, *río/vado*); en algún caso falta la tradición, aunque el hallazgo de los dos elementos del artificio valga para cualquier literatura y cualquier época, incluso la posterior a la expulsión (*cinco/cuatro*, *decir/contar*, *depedir/demandar*, *dormir/folgar*, *empreñada/parida*, *morada/guarida*); por último, unos cuantos testimonios hacen pensar en una formación tardía⁴³: (*dormir/acordar*, *espiga/rama*, *marido/regalo*, *mercader/flamenco*⁴⁴, *río/claro*), y, con dudas, *vino/claro*).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

