

## LENGUAJE TRADICIONAL: EPOPEYA Y ROMANCERO

RUTH HOUSE WEBBER

Los muchos estudios de don Ramón Menéndez Pidal sobre la poesía tradicional tienen como tema constante la continuidad y la esencial identidad de la poesía tradicional románica en todas sus manifestaciones a pesar de diferencias cronológicas y genéricas.<sup>1</sup> Igualmente don Rafael Lapesa, hace unos diez años, en un artículo sobre la poesía épica y la romanceril, señalaba ciertos rasgos lingüísticos que los cantares de gesta y los romances tienen en común, tales como el arcaísmo lingüístico, el carácter formulario de la expresión, la libertad en el uso de los tiempos verbales, la frecuencia de construcciones perifrásticas y un vocabulario especial. Subrayaba de paso que no se trata de un dialecto independiente ni mucho menos de un lenguaje petrificado; es más bien su condición de creación colectiva que le da carácter propio de lenguaje ritual que tiene la virtud de ser a la vez sumamente vivo y expresivo.<sup>2</sup>

Dada esta continuidad fundamental, en el presente trabajo trataré no de precisar más lo que tienen en común la epopeya y el romancero, sino de fijar cómo se distinguen entre sí estos dos rasgos de la poesía tradicional hispánica, el del canto largo y el del breve, y, a la vez, intentaré descubrir si hay notables diferencias estilísticas entre los romances viejos y los romances modernos.

Se basa este trabajo en un número aproximadamente igual de versos (unos 1200) de cada uno de los tres grupos de textos.<sup>3</sup> Para facilitar la presentación, en el Apéndice hay un trozo adicional del *Cantar de Mio Cid*, de la batalla contra el rey Búcar, y dos romances de tema parecido, uno del *Cancionero sin año* (P. 55) y otro de la tradición oral marroquí. Las citas tomadas de estos tres textos están señaladas con asterisco.

El primer paso será el examen en sentido comparativo del carácter formulario de estos tres grupos de textos, no sólo en términos cuantitativos sino también en lo cualitativo, es decir, cuántas fórmulas hay, cuáles son y cómo se emplean.

Númericamente las categorías más importantes de fórmulas son: las que introducen discurso directo, las que introducen acciones, las de diálogo, las de acciones, las frases adverbiales, y los epítetos e invocaciones a Dios.

En el CMC uno de los sistemas formulísticos que predominan es el de las fórmulas del primer hemistiquio que anuncian el discurso directo, a pesar del hecho de que en casi la mitad de las veces se inicia el diálogo sin introducción alguna. Consta del patrón sintáctico de verbo interlocutorio, decir, hablar, responder en orden de preferencia, seguido de un título o nombre personal como sujeto del verbo: *Dixo myo Çid*/\*(1033). En el 25% de los casos se inicia el verso con un adverbio enfático, *essora* preferentemente. Se ven dos otras variantes en \*CMC 2412 y 2417. En el romancero viejo predomina otra preferencia adverbial acompañada de una forma de hablar: *Alli fablara el buen*

*Cid* (P. 42a); también se le agrega con frecuencia otra fórmula para completar el verso: */bien oiréis lo que habló* (P. 60) o como en \*P. 55, v. 29. Compárese del *Roncesvalles*: *Exa ora el buen Rey, / oit lo que dyrade* (v. 33) y del CMC: *Fablo Martin Atolinez [sic], / odredes lo que a dicho* (v. 70). En los textos épicos, sin embargo, la fórmula básica inicial aparece más a menudo combinada con un epíteto o frase adverbial como asonante.

Siendo las introducciones al discurso directo la categoría más abundante de fórmulas en el romancero viejo, no es de extrañar que haya otras tanto o más frecuentes que funcionan solas o como la segunda parte de combinaciones para completar el verso: */ comenzara de fablar* (P. 30a), */ de esta manera ha hablado* (P. 29) y */ desta suerte le hablara* (\*P. 55, v. 20), lo mismo que otra serie que se distingue por tener una forma de responder en el primer hemistiquio seguida de una frase con respuesta en el segundo: */tal respuesta le hubo dado* (P. 33). La primera fórmula con verbo inceptivo, aunque corrientísima en la poesía tradicional, sólo se encuentra un par de veces en el CMC y las otras dos ni una sola vez. En contraste en el romancero moderno, donde hay aumento notable en la proporción de discurso directo,<sup>5</sup> escasean fórmulas de esta índole, iniciándose el diálogo sin preliminares. Al mismo tiempo existen en los textos modernos fórmulas parecidas más versátiles que desempeñan la función de introducir acciones lo mismo que diálogo, por ejemplo: *Oídolo, había el buen Rey* (\*Alvar, *Poesía*, pág. 9, v.9). Se halla otra serie de fórmulas articulatorias del primer hemistiquio que anuncian la conclusión del diálogo o introducen una nueva fase de la historia: *Ellos en estas palabras* / (\*Alvar, *Poesía*, pág. 9, vv. 27, 34, 38), *Estando en estas razones* / (Alvar, *Romancero*, pág. 181). No hay fórmula idéntica en el romancero viejo pero sí de la misma índole: *Estas palabras diciendo* / (P. 32), *Ellos en aquesto estando* / (P. 59) y \*P. 55, v. 25. Es de notar que en el CMC hay un ejemplo: *Ellos enesto estando* / (v. 2311).

Las fórmulas de diálogo son más numerosas y diversificadas en el romancero que en la épica como era de esperar dado el mayor papel del discurso directo en aquél. Abundan toda clase de saluciones, peticiones, mandamientos, interjecciones, lamentos, imprecaciones y preguntas.

Se destacan las saluciones en todos los tres grupos de textos. La frase que más se emplea en el CMC para saludar al recién llegado es: *¿Venides, Martin Antolinez* / (v. 204) seguida de un epíteto en la segunda mitad del verso. Muy semejante es la expresión predilecta del romancero viejo, la que puede extenderse por el verso entero aunque las partes son separables. Empieza con *bien vengáis* más designación personal y concluye por: */buena sea tu llegada* (P. 26). (Véase también \*P. 55, vv. 21-2, donde la primera parte del saludo es distinta.) La misma combinación y otra

parecida siguen vigentes en la tradición oral moderna en la forma de una sola salutación o como saludo y respuesta en dos versos seguidos: *En hora buena estéis, mi hija, / ... / En ella vengáis, mi padre, / ...* (\*Alvar, *Poesía*, pág. 9, vv. 12-3). Los mandatos que inician el discurso en el CMC tienden a ser sencillos como: *Oyd, Mynaya* (v. 810) mientras que los del romancero con frecuencia llenan el verso con alguno que otro recurso reiterativo: *Callede, hija, callede, / no digades tal palabra* (P. 36) y \*P. 55. v. 41 o análogamente: *Dígame, suegra querida, / dígame, madre del alma* (Alvar, *Romancero*, pág. 182) y \*Alvar, *Poesía*, pág. 9, v. 14 en el romancero moderno. En éste llaman más la atención las preguntas introductorias: *¿De ónde vinís, el mi padre? /* (Alvar, *Romancero*, pág. 182), *¿A dónde vas, caballero, / a dónde vas, don Bernardo?* (Alvar, *Romancero*, pág. 175), *¿Ande está la Blanca Niña?* (Bénichou, pág. 50) y \*Alvar, *Poesía*, pág. 9, vv. 21, 28, 35. Obsérvese que casi todas las fórmulas señaladas se hallan en los cien versos escasos del fragmento de *Roncesvalles*, donde la pregunta y el mandato son recursos repetidos en el soliloquio de Carlomagno: *Djgades me, don Olyueros, / cauayllero naturale, / ¿Do deyxastes a Roldan? / Djgades me la uerdade* (Ron., 18-9). Se nota otra vez que es característica épica acabar el verso con un epíteto mientras que se suele emplear una frase reiterativa en el romancero.

Muy recurrentes en los textos épicos entre las fórmulas que expresan acciones son las construcciones perifrásticas del segundo hemistiquio, las cuales por lo común satisfacen la asonancia en á (á-é): */pienssan de causalgar* (CMC, 413), */non me queredes fablare!* (Ron., 44). Esta familia de fórmulas es importantísima en el romancero viejo también, pero sólo a base de frases con *comenzar* o *empezar* (la variante correspondiente en el CMC con *conpeçar* no es de las más usadas), seguidas las más veces de verbo interlocutorio. En el romancero moderno, quizás por el número reducido de versos en á en los romances estudiados, casi falta completamente esta fórmula a pesar del empleo de la perífrasis con una variedad de otros verbos auxiliares en los hemistiquios asonantes, lo que indica que representa más bien un patrón sintáctico favorecido sin tener necesariamente valor de fórmula.

Las fórmulas que se refieren a acciones específicas se encuentran en cualquiera de los dos hemistiquios puesto que el verbo puede ajustarse a varias asonancias, si hace falta, según el tiempo verbal que se emplee. Una vez más se trata de una serie de patrones repetidos y no de fórmulas como tales. El patrón que prevalece en la primera mitad del verso es el de verbo más sustantivo, siendo éste sujeto u objeto del verbo o de una preposición: *Cualgo Minaya* (CMC, 756), *Fuy me a Toledo* (Ron., 56), *Sálese Diego Ordoñez* (P. 48), *Chamaram sete doutores* (Alvar, *Romancero*, pág. 183) sin distinción notable entre los tres grupos de textos. Se repite la tendencia observada anteriormente a anteponer una expresión adverbial como comienzo de verso, tendencia más fuerte en el *Roncesvalles* y en el romancero viejo y moderno que en el CMC: *Estonz alço los ojos* (Ron., 27), *Ya cabalga Diego Ordoñez* (P. 47), *Ya se va la Blanca Niña* (Bénichou, pág. 50). No es

que escasee el adverbio inicial en el CMC pero tiene más bien función narrativa, empleado para señalar el comienzo del discurso directo o un cambio narrativo. Hay, además, en el romancero viejo dos fórmulas bastante frecuentes que están construidas a base de estos patrones de primer hemistiquio. La primera empieza con *fuése* (*fuérase*) *para... /* y la sigue en el segundo hemistiquio una frase encabezada por *donde... /*. La fórmula idéntica sobrevive en el romancero moderno: *Fuése para los palacios / donde la Urraca estaba* (\*Alvar, *Poesía*, pág. 9, v. 11). Igualmente, la frase con *ya* puede convertirse en fórmula reiterativa, la que también se mantiene viva en la tradición moderna: *Ya se parte el buen moro / ya se parte, ya se iba* (Alvar, *Poesía*, pág. 10) u otra variante como la siguiente: *Ya se muere el rey Felipe, / ya se muere y queda muerto* (Bénichou, pág. 50). No faltan en el CMC casos parecidos, pero se trata más bien de anáfora o de paralelismo que de reiteración. Compárese: *Alli pienssan de aguiiar, / alli sueltan las riendas* (CMC, 10).

Nos quedan por examinar los nombres y los epítetos, en los cuales se distingue más la epopeya del romancero lo mismo que el romancero viejo del moderno. Los nombres de persona y los epítetos constituyen las fórmulas más abundantes y al mismo tiempo más diversificadas del CMC. Consta que su empleo obedece a un sistema definible: las formas simples, o sea las de valor puramente informativo, se colocan al final del primer hemistiquio; las formas compuestas, hechas de nombres de dos partes o de nombre más epíteto, por lo común son del segundo hemistiquio, donde ofrecían al juglar un recurso fácil para asonantar sus versos; varias combinaciones de éstas pueden llenar el verso entero.<sup>6</sup> Estas reglas gobiernan también designaciones geográficas, las cuales son, sin embargo, mucho menos frecuentes.

En el romancero viejo, en cambio, la mayor parte de los nombres, si son simples, se encuentran al final del primer hemistiquio o al comienzo del segundo. En contraste con la epopeya, las formas compuestas suelen hallarse con más frecuencia en el primer hemistiquio que en la posición asonante; las combinaciones que llenan el verso tienen carácter distinto, como ya se observó en otras fórmulas. Resulta evidente la reducción en el número de epítetos con nombres de personas, haciendo que se destaquen más en comparación los que acompañan nombres geográficos lo mismo que el aumento de fórmulas genealógicas: *hijo de ... , sobrino de ...*, etc. Hay dos calificativas que se emplean constantemente con títulos, el adjetivo *buen* (\*P. 55, vv. 14, 25, 38) y el demostrativo *ese* o *aquel* (\*P. 55, v. 10). Son fácilmente reconocibles como recursos épicos también aunque relativamente de menos bulto, quizás por falta de preocupación por la cuenta silábica en la épica.

En el romancero moderno llama la atención antes que nada la parquedad relativa de nombres propios tanto personales como geográficos. Los títulos sustituyen a nombres propios en un mayor número de casos; *ese* y *buen* siguen como modificadores frecuentes (véase \*Alvar, *Poesía*, pág. 9, vv. 4, 19; vv. 9, 38). Hay menos formas compuestas que llenen el hemistiquio, y se ven pocos casos de combina-

ciones de dos hemistiquios con nombres propios salvo como primer verso de romance.

Un breve resumen estadístico a base de los tres textos del Apéndice ayudará a reforzar lo que acabamos de exponer. En el pasaje del CMC hay 8 versos de discurso directo con fórmulas introductorias empleadas dos veces; hay 20 versos de discurso directo en el romance viejo con tres fórmulas introductorias, y 28 versos de diálogo sin fórmula introductoria en el moderno. Dentro del diálogo hay un imperativo en el CMC, 6 en el romance viejo y 9 en el moderno además de 3 preguntas. Se emplean nombres propios 14 veces en el trozo del CMC y el título *myo Çid* (*el Çid*) 8 veces, casi todos colocados al final del primer hemistiquio. Hay tres epítetos, uno de los cuales, *el que en buen ora nasco*, sustituye al nombre del héroe. Suman 11 los nombres personales en el romance viejo, 2 los epítetos (no de los más corrientes), y 18 (con 4 del *Çid*) los títulos y substantivos que suplantán al nombre propio. El romance moderno contiene 9 nombres propios, 2 epítetos (uno en el primer verso) y 14 más (con 6 casos de *Sidi*) donde se usa el título como nombre.

En fin, el examen de los usos formulísticos revela, dentro de la estabilidad de las categorías más importantes de fórmulas, preferencias cambiables por uno u otro patrón sintáctico y la disminución a lo largo de los siglos de ciertas clases de fórmulas explicativas y elaborativas, lo que refleja la evolución lenta en el carácter de la narración hacia un estilo más directo y dramático. Pero estas preferencias y pérdidas sólo representan parcialmente la evolución estilística del lenguaje tradicional. Aunque tratamos de subrayar de paso la tendencia a eliminar en el canto breve designaciones específicas a favor de otros recursos elaborativos basados en la reiteración, se apreciará mejor la índole y la abundancia de este fenómeno a base de algunos ejemplos concretos sacados de los mismos tres textos.

La repetición de la misma palabra dentro del hemistiquio es recurso que ocurre en el CMC sólo en el episodio de la afrenta de Corpes en el grito desesperado de Félez Muñoz repetido tres veces: *Llamando: "primas, primas, / don Eluira e don Sol!"* (CMC, 2786). Compárense los vv. 1, 6, y 26 del viejo y el v. 1 del romance moderno, donde se extiende por medio del epíteto para llenar el verso, junto con otro patrón que lleva la repetición separada en el v. 23 del viejo y el v. 30 del moderno.

El paralelismo es recurso constante en toda la poesía tradicional, pero en los textos épicos es recurso muy flexible y variado. Véanse los dos hemistiquios de los vv. 2393, 2397, 2403 y los primeros hemistiquios de los vv. 2404-5, 2425-6 del CMC al lado de los vv. 11-2, 16 del romance viejo y los vv. 5-8, 14-5, 23-4 y segundos hemistiquios de 18-9, 25-6 del moderno. Pero no sólo es cuestión de paralelismo sino de repetición, que se ve sobre todo en el texto moderno; por ejemplo, la repetición de la serie entera de las instrucciones del rey (vv. 14-9) en la forma de acciones llevadas a cabo en los vv. 23-7.

Aunque estas conclusiones tendrán que ser tentativas hasta que sea posible analizar estilísticamente el cuerpo entero del romancero con la ayuda del ordenador, es evidente que debemos mirar la evolución del estilo tradicional desde otra perspectiva. La pérdida progresiva de epítetos y otras formas de frases adjetivales o adverbiales tan frecuentes en la epopeya representa una pérdida de recursos que servían para enriquecer la carga narrativa. En cambio, la sustitución continua en el romancero de recursos reiterativos es en verdad enriquecimiento, pero de otra índole, enriquecimiento que produce hemistiquios y versos que nos encantan por su ritmo y valor musical a la vez que nos comunican, no por palabras especificativas, sino por impresión directa e inmediata, la esencia de la escena.

University of Chicago

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico* (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), I, pp. 151-6.

<sup>2</sup> Rafael Lapesa, "La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo," en *De la edad media a nuestros días* (Madrid: Gredos, 1967), pp. 9-28.

<sup>3</sup> (1) epopeya: el "Cantar del Destierro" del *Cantar de Mio Cid* y el *Roncesvalles*; (2) romancero viejo: una selección de romances históricos de la *Primavera y flor de romances viejos*; (3) romancero moderno: una selección de romances de tema histórico sacados de las colecciones siguientes: Manuel Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles* (México: Porrúa, 1966); Manuel Alvar, *El romancero viejo y tradicional* (México: Porrúa, 1971); Paul Bénichou, *Romancero judeo-español de Marruecos* (Madrid: Gredos, 1968); J. M. de Cossío, *Romancero popular de la Montaña*, 2 tomos (Santander: Librería

Moderna, 1933-34); Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português*, 2 tomos (Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1958-60); M. Menéndez y Pelayo, *Antología de la poesía lírica castellana*, vol. IX. *Suplemento: Romances populares recogidos de la tradición oral* (Santander: Aldus, 1945).

<sup>4</sup> La posición de la raya oblicua (/) indica si se trata del primer o segundo hemistiquio y la doble raya oblicua (//), el final del verso.

<sup>5</sup> Cf. Suzanne Petersen, "Cambios estructurales en el Romancero tradicional" en Diego Catalán y Samuel Armistead, eds., *El romancero en la tradición oral moderna* (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1972), p. 169.

<sup>6</sup> Para un examen más detallado de los nombres y los epítetos en el CMC, véase Ruth House Webber, "Un aspecto estilístico del *Cantar de Mio Cid*," *Anuario de estudios medievales*, 2 (1965), 485-96.

(1) Cantar de Mio Cid

- 2390 Los moros son muchos, derredor le çercauan,  
 Dauan le grandes colpes, mas nol falsan las armas.  
 El que en buen ora nasco los oios le fincaua,  
 En braço el escudo e abaxo el asta,  
 Aguijo a Bauieca, el cauallo que bien anda,  
 2395 Hyua los ferir de coraçon e de alma.  
 En las azes primeras el Campeador entraua,  
 Abatio a .viij. e a .iiij. mataua.  
 Plogo a Dios, aquesta fue el arrancada.  
 Myo Çid con los suyos cae en alcança;  
 2400 Veriedes quebrar tantas cuerdas e arrancarse las estacas  
 Eacostar se los tendales, con huebras eran tantas.  
 Los de myo Çid alos de Bucar delas tiendas los sacan.  
 Sacan los delas tiendas, caen los en alcaz;  
 Tanto braço con loriga veriedes caer a part,  
 2405 Tantas cabeças con yelmos que por el campo caen,  
 Cauillos sin duenos salir a todas partes.  
 VII. migeros conplidos duro el segudar.  
 Myo Çid al rey Bucar cayol en alcaz:  
 "Aca torna, Bucar! venist da lent mar,  
 2410 Verte as con el Çid, el de la barba grant,  
 Saludar nos hemos amos, e taiaremos amigas."  
 Respuso Bucar al Çid: "cofonda Dios tal amistad!  
 El espada tienes desnuda en la mano e veot aguijar;  
 Asi commo semeia, en mi la quieres en sayar.  
 2415 Mas si el cauallo no estropieça o comigo non caye,  
 Non te iuntaras comigo fata dentro en la mar."  
 Aqui respuso myo Çid: "esto no sera verdad."  
 Buen cauallo tiene Bucar e grandes saltos faz,  
 Mas Bauieca el de mio Çid alcançando lo va.  
 2420 Alcançolo el Çid aBucar a tres bracas del mar,  
 Arriba alço Colada, vn grant golpe dadol ha,  
 Las carbonclas del yelmo tollidas gela ha,  
 Cortol el yelmo e, librado todo lo hal,  
 Fata la çintura el espada legado ha.  
 2425 Mato a Bucar, al rey de alen mar.  
 E gano a Tizon que mill marcos doro val.  
 Vençio la batalla marauillosa e grant.

(R. Menéndez Pidal, ed., *Cantar de Mio Cid*, III, pp. 979-80)

(2) Romance del rey moro que perdió a Valencia

- Helo, helo por do viene—el moro por la calçada,  
 cauallero ala gineta—encima vna yegua baya,  
 borzegües marroquíes—y espuela de oro calçada,  
 vna adarga ante los pechos,—y en su mano vna zagaya.  
 5 Mirando estaua a valencia—como estatan bien cercada:  
 "O valencia, o valencia,—de mal fuego seas quemada!  
 Primero fuyste de moros—que de christianos ganada.  
 Si la lança no me miente,—a moros seras tornada;  
 10 aquel perro de aquel Cid—prenderelo por la barua,  
 su muger doña ximena—sera de mi captiuada.  
 su hija Vrraca hernando—sera mi enamorada;  
 despues de yo harto della,—la entregare a mi compañia."  
 El buen Cid no esta tan lexos—que todo bien lo escuchaua.  
 15 "Venid vos aca, mi hija,—mi hija doña Vrraca;  
 dexad las ropas continas—e vestid ropas de pascua;  
 aquel moro hi de perro—deteneme lo en palabras,  
 mientra yo ensillo a Bauieca—v me çiño la mi espada."  
 La donzella muy hermosa—se paro a vna ventana.  
 20 El moro desde que la vido,—desta suerte le hablara:  
 "Ala te guarde, señora,—mi señora doña Vrraca."  
 "Assi haga a vos, señor,—buena sea vuestra llegada.  
 Siete años ha, rey, siete,—que soy vuestra enamorada."  
 "Otros tantos a, señora,—que os tengo dentro de mi alma."  
 25 Ellos estando en aquesto,—el buen Cid que assomaua.  
 "A dios, a dios, mi señora,—la mi linda enamorada,  
 que del cauallo Bauieca—yo bien oygo la patada."  
 Do la yegua pone el pie,—Bauieca pone la pata.  
 Alli hablara el cauallo,—bien oyreys lo que hablaua:  
 30 "Rebentar deuia la madre—que a su hijo no esperaua!"  
 Siete bueltas la rodea—al derredor de vna xara.  
 La yegua que era ligera—muy adelante passaua,  
 fasta llegar cabe vn rio—adonde vna barca estaua.  
 El moro desde que la vido,—con ella bien se holgaua;  
 35 grandes gritos da al barquero—que le allegasse la barca.  
 El barquero es diligente;—tuuo se la aparejada;  
 embarco muy presto en ella,—que no se detuuo nada.  
 Estando el moro embarcado,—el buen Cid que llego alagua,  
 y por ver al moro en saluo,—de tristeza rebentaua;  
 40 mas con la furia que tiene,—vna lança le arrojava,  
 y dixo: "Recoged, mi yerno,—arrecogedme essa lança,  
 que quiça tiempo verna—que os sera bien demandada!"

(*Cancionero de romances*, s.a., ff. 179-80; en *Primavera y fi de romances viejos*, núm. 55)

(3)

- "Oy Valencia y oy Valencia!—Valencia la bien cercana;  
 primero fuistes de moro,—que de christianos ganada.  
 Ahora si Alah me ayuda,—a moros seréis tornada.  
 A ese perro de ese rey—yo le pelaré las barbas.  
 5 Su hija Doña Urraca,—esa la mi namorada.  
 Su hija la más chiquita,—esa me hace la cama.  
 La de los rubios cabellos,—esa me enciende la guaya.  
 Su mujer, Jimena Roble,—esa es la mi cocinera."  
 Oídolo había el buen Rey—dende su sala ande estaba;  
 10 los dados tiene en la mano,—al suelo los arrollara.  
 Fuése para los palacios—donde la Urraca estaba.  
 "En hora buena estéis, mi hija,—mi estrella de oro esmerada."  
 "En ella vengáis, mi padre,—espejo en que yo me miraba."  
 "Levántate tú, la Urraca,—levántate de mañana,  
 15 quitate paños de siempre—y ponte los de la Pascua.  
 Con agua de esa redoma—arrebólate la cara  
 hasta que sacáis el rostro—como espada acerclada.  
 Con ciento de tus doncellas,—asómate a la ventana.  
 Como pasare ese Sidi—retenérmele en palabras,  
 20 las palabras sean pocas,—en amor sean tocadas."  
 "¿Cómo haré yo, mi padre,—que de amor no entiendo nada?"

- "Yo te enseñaré, mi hija,—como si fueras usada."  
 Ya se levanta la Urraca,—se levanta de mañana;  
 se quita paños de siempre,—se pone los de la Pascua.  
 Con agua de esa redoma—arrebólase la cara.  
 Con ciento de sus doncellas—asomóse a la ventana,  
 25 ellos en estas palabras,—el Sidi por ahí pasara.  
 "¿Quién es ese, u cuál es ese—que se pasa y no me habla?"  
 "El Sidi soy, mi señora,—que por tí doy el alma.  
 Que siete años habian, siete,—que estoy por tí a la ventana  
 Otros tantos, mi señora,—que por tí colgo mi espada."  
 30 "De tus amores, el Sidi,—tirarme por la ventana."  
 "Si te tirarás, mi alma,—te recibiría en mi halda."  
 Ellos en estas palabras,—largua cosa rebuznara.  
 "¿Qué es esto, mi señora,—gran traición tenéis armada?"  
 "No armo traición al Sidi,—ni mi linaje lo usaba.  
 Los caballos de mi padre—no los han dado cebada."  
 35 Ellos en estas palabras,—el buen rey por ahí pasara,  
 la cabeza entre hombros—al suelo se la arrollara.  
 "Levántate, perro Sidi,—demándame tú en mi casa."  
 40 (M. Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, p. 9;  
 versión de Marruecos).