

# ACTAS

## II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

### II

Editado por:

José Manuel Lucía Megías

Paloma Gracia Alonso

Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

1992

**UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES**

**SERVICIO DE PUBLICACIONES**

**ISBN 84-86981-63-8**

**DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992**

**IMPRIME: Imprenta U.A.H.**

## SUPERVIVENCIAS DE LA CANCIÓN DE MAYO MEDIEVAL: UN EJEMPLO EN EL CACIONERO TRADICIONAL ANDALUZ

La recolección del romancero de tradición oral moderna llevada a cabo por un equipo de investigadores andaluces durante los últimos años sobre la zona de Andalucía Occidental<sup>1</sup> no ha dejado de deparar sorpresas. Si bien nuestro objetivo fundamental fue, en un primer momento, salvar del olvido los restos del tesoro romancístico de un área muy pobremente explorada, no hemos rechazado nunca la oportunidad de rescatar todo aquello que formara parte de la materia tradicional. A lo largo de nuestros trabajos de campo hemos recogido miles de versiones romancísticas y, entre ellas, no pocos cuentos, refranes, adivinanzas y canciones líricas. Algunos de estos hallazgos se nos han manifestado como auténticas reliquias de un pasado extinguido que aún opta por sobrevivir pese a las difíciles condiciones de la cultura urbana.

En una de estas encuestas tuve ocasión de recoger el texto que presento. En concreto, durante la exploración de la zona de Jerez de la Frontera, en Cádiz, hallé un grupo de prolíficas informantes que con verdadero entusiasmo me proporcionaron todos sus recuerdos de "coplas de niñez y juventud". Entre más de treinta temas romancísticos estas mujeres -varias hermanas "dirigidas" por su madre, una anciana de prodigiosa memoria- cantaron lo que definieron como su canción de corro infantil y que resultó ser una versión de *El retrato de la dama*, excepcional por su fusión a una canción de mayo de claros orígenes medievales. Este es el texto:

	"Señorita Inés, todas sus faiciones <sup>2</sup> La señora Inés es señal que tengo 5 Esta es tu cabeza, que en ella se forma	si usted me dejara se las retrataba. se quedó callada, la licencia dada. chiquita y bonita, una naranjita.
--	---	---

	Este es tu cabello con cinta de oro	rubio y anillado, lo tiene[s] adornado.
	Esta es tu frente,	una plaza de guerra
10	donde el rey Cupido	puso su bandera.
	Estas son tus cejas,	dos arcos pendientes
	que están adornando	tu preciosa frente.
	Estas tus pestañas,	puntas de alfileres
	que cuando me miran	clavármelas quieren.
15	Estos son tus ojos,	son dos luceritos
	y al amanecer	son los más bonitos.
	Esta es tu nariz,	filo de mi espada
	que a los corazones	todos los traspasa.
	Estos son tus labios,	son dos coralititos
20	y los dientes blancos	son los más bonitos.
	Esta es tu barba,	con un hoyo en medio
	donde me enterraran,	que me estoy muriendo.
	Esta es tu garganta,	tan clara y tan bella
	que to lo que bebes	se clarea en ella.
25	Estos son tus pechos,	son dos fuentes claras
	donde yo bebiera	si usted me dejara.
	Este es tu vientre,	es una arbolea
	que a los nueve meses	echa fruto en ella.
	Este es tu ombligo,	un botón de oro
30	donde el rey Cupido	puso su tesoro.
	Ya estamos llegando	a la parte oculta,
	no diremos nada	si no nos preguntan.
	Si nos preguntaran	no diremos nada,
	no diremos nada	porque ya lo saben.
35	Estos son tus muslos,	son de cal y canto
	y las pantorrillas	son de huesos blancos.
	Estas son tus piernas,	son de cal y rosa,
	que to lo que pisas	se te vuelven rosas.
	Ya están retratadas,	niña, tus faiciones,
40	ahora viene mayo	que te las adorne.
	Ha venido mayo,	bienvenido sea,
	que con tu venida	las flores se alegran.
	Mayo florido y hermoso;	
	que a esta casa hemos venido	
45	sólo por echar un mayo,	
	señores, licencia pido.	
	Echaremos por galán,	
	como esposa y por mujer,	
	cogeremos a la Rosa	
50	que es más bella que un clavel.	
	Ella dice que no quiere	

y él dice que no verá  
 una moza en todo el mundo,  
 que nunca la olvidará.  
 55 ¡Arriba las hazas,  
 que no sale humo!  
 ¡Ala, a la Rosi  
 se le quema el culo!  
 Que se le quemaba,  
 60 que se le quemó,  
 y vino su novio  
 y se lo apagó.  
 Y vino su suegra  
 con el moño tieso  
 65 diciendo: '¡Caramba!  
 ¿qué demonio[s] es eso?".

(Cantado en diciembre de 1986 por las hermanas Pilar, Carmen y Rosario Romero de 44, 47 y 49 años respectivamente).

Como resultado de la exploración sobre distintas poblaciones de Cádiz, Sevilla y Huelva, contábamos con unas veinte versiones de la canción serial *El retrato de la dama*<sup>3</sup> con más o menos variantes, es decir, de lo que en este texto abarca de los versos 1 al 40. Lo que me pareció sorprendente de la versión de Jérez fue su prolongación hasta el verso 66 en el desarrollo de una canción de mayo. Ante lo inédito, me cercioré en la encuesta de que las informantes habían recibido la canción tal y como en ese momento la transmitían y de que no habían improvisado el curioso engarce. No sólo negaron de común acuerdo esta última posibilidad, sino que además describieron con exactitud el juego infantil al que aplicaban la canción cuando niñas; se trataba, tal juego, de una especie de representación doméstica de antiguas fiestas primaverales, la cual describiré con detalle más adelante.

Llama poderosamente la atención y justifica, en definitiva, este estudio el hecho de que lo que llamaré t-b (texto b, la canción de mayo propiamente dicha, desde el verso 43 hasta el final) se haya servido de t-a (texto a, la versión de *El retrato*, desde el principio hasta el verso 40) para asegurarse la supervivencia en la tradición oral. Evidentemente, nos encontramos ante lo que M. Alvar<sup>4</sup> ha definido muy bien como "proceso de captación" entre textos poéticos tradicionales. Para Alvar "la canción, como el romance, como cada fragmento del que consta un romance, goza de una vida total y cuando ésta manifiesta síntomas de agotamiento puede asirse a temas próximos o distantes y salvarse así de la extinción"<sup>5</sup>. En base a esta idea no resultaría disparatado establecer un paralelismo entre el estado en

que se encuentra nuestro texto y las ya extendidísimas versiones del tema de *Gerineldo* contaminado por "La boda estorbada". En ambos casos, los textos en fusión obligan a un análisis pormenorizado en el que se descubran los mecanismos de supervivencia que la canción tradicional desarrolla a cualquier nivel para atravesar los siglos.

He intentado en mi análisis solventar lo más exhaustivamente posible los problemas de cuándo, cómo y porqué estos dos fragmentos tradicionales pasaron a formar un solo texto, asegurándose su recreación algún tiempo más. Las respuestas a las cuestiones planteadas han sido posibles gracias a dos conceptos fundamentales formulados también por M. Alvar y resumidores de buena parte del funcionamiento de la tradición poética oral; me refiero a los conceptos de analogía y familia tradicional<sup>6</sup>. Ellos pueden servir de encabezamiento a las dos partes en las que distribuiré el estudio que sigue.

## CONTEXTO

(Convivencia de géneros en la familia tradicional)

La idea de familia tradicional se nos puede hacer palpable con un simple seguimiento de cualquier tema poético transmitido por la tradición oral desde sus primeras documentaciones escritas hasta las más modernas versiones obtenidas por el recolector. La tradición oral puede desarrollar sobre el texto, en muchos casos, un proceso estilizador con el que se obtiene un nuevo sistema expresivo logrado por la selección de estructura, estilo y lenguaje; en otros casos, el texto ofrecido por la colectividad re-creadora es el resultado de continuos cruces, contaminaciones y engarces más o menos fortuitos ocurridos en un momento en que la convivencia entre dos o más temas aparentemente ajenos se hizo especialmente estrecha. En concreto, sobre el cruce de un texto romancístico con una canción de mayo ya apuntaba algo Ramón Menéndez Pidal al identificar los primeros versos de *El prisionero* como portadores de una maya medieval<sup>7</sup>; Eugenio Asensio, en su inolvidable estudio del enigmático *Fontefrida*<sup>8</sup>, habló explícitamente del encuentro del romance con la canción de mayo; en un sentido más amplio del tema, Mercedes Díaz Roig ha dedicado buena parte de su investigación a establecer correspondencias a distintos niveles entre el romancero y la lírica<sup>9</sup>. Todo ello no hace sino confirmar que los límites entre los distintos géneros poéticos de tradición oral son sumamente borrosos, que la comunidad re-creadora acude indiscriminadamente a uno u otro tipo de texto en su afán de explicar y explicarse, que, a fin de cuentas, romance, canción coral, canción de

danza, etc., han tenido, desde mucho antes que la crítica filológica los organizara por géneros, libre comunicación y territorios comunes.

Sin embargo, cada uno de los textos que conforman nuestra versión requieren un análisis individual.

Se trata t-a de una versión bastante completa del tema *El retrato de la dama*; tema no romancístico pero incluido sin empacho en abundantes colecciones de romances<sup>10</sup> dentro del grupo de los llamados romances vulgares según la moderna clasificación, es decir, de los textos popularizados entre los siglos XVII y XVIII. No obstante, pese a no estar dotado de la estructura narrativa compleja propia del romance, nuestro texto, como canción serial que es, se presta fácilmente a la ampliación o supresión de incidentes, forma predilecta con que la tradición varía y recrea el romancero<sup>11</sup>. El texto se sostiene sobre la estructura típica de la enumeración lograda por una fundamental repetición sintáctica y una conservación del orden real existente entre los elementos descritos; estos factores junto con el hecho de que cada rasgo físico ocupe una copla en la que se desarrolla una ampliación metafórica o determinativa<sup>12</sup>, facilitan la re-creación de los transmisores, al imprimir a la canción el carácter de enumeración abierta<sup>13</sup> en la que los elementos de la serie se señalan como pertenecientes a un mismo campo semántico. En estas condiciones, la colectividad re-creadora puede ocuparse, obviamente, de que la enumeración sea exhaustiva, es decir, de que lleguen a nombrarse todos los elementos que componen el total.

Creo, por otra parte, que el texto de *El retrato* es heredero de dos ramas poéticas determinadas: la lírica primitiva (comprobable, sobre todo, en los sintagmas determinativos que describen el pecho y el vientre), y la canción cortesana (más que palpable en las metáforas y determinaciones que amplían el enunciado de cabeza, rostro y cuello). Indudablemente, la herencia cortesana ha debido de producirse como consecuencia de la dignificación y consecuente estilización culta que la canción tradicional experimenta a partir del siglo XVI<sup>14</sup>. Adentrándome algo más en la maraña de influencias recíprocas, he hallado un texto que pone en relación canción serial, canción cortesana y poesía árabe. Se trata del romance de *La linda Melisenda* tal y como Menéndez Pidal pudo documentarlo entre los sefardíes de Sofía, Salónica, Constantinopla y Jerusalén:

A la bajada de un río	...
encontré con Meliselda	...
así traía su cuerpo	como la leche y la sangre,
la su frente reluciente	parece espejo de mirarse,

la su cejica enarcada                    parece arco de tirare,  
los sus muxos (=labios) corelados       parecen unos corales<sup>15</sup>.

Según don Ramón, la descripción sefardí está hecha con tópicos comparaciones de gusto árabe: rostro como espada, cejas como arcos de acero, etc., muy caracterizadoras frente a la sobriedad castellana que el autor otorga para la descripción en las versiones españolas.

He hallado también documentaciones en la tradición oral moderna peninsular del tema de *El retrato* en su función de canción de mayo y en la de agualdera. Caro Baroja, Cossío y Maza Solano, Pilar García de Diego y García Matos, entre otros<sup>16</sup>, han publicado versiones con muy pocas variantes respecto a la nuestra. Todos estos autores han descrito el contexto festivo en el que se ejecuta el tema, contexto resumible en dos modalidades: en ciertos pueblos de España, la canción se utiliza como serenata o ronda a la muchacha que en la celebración de las fiestas de mayo se desea pretender; en los demás lugares, la canción forma parte de un ritual infantil en el que las niñas de diez a doce años eligen a la "maya", reina del mes de las flores, y la engalanan mientras cantan a su alrededor o van de casa en casa solicitando el agualdo.

De t-b no he hallado versiones que mantengan con él una clara correspondencia, a excepción de los versos iniciales dedicados a la "captatio benevolentiae"<sup>17</sup>, y de la segunda estrofa, respecto a la cual he documentado el motivo del matrimonio entre la "maya" y el "mayo" como rito ancestral en antiguas fiestas primaverales<sup>18</sup>.

Es evidente que t-b se encuentra sumamente vulgarizado y bastante más erosionado por la transmisión que la versión de *El retrato*. Su estado "patológico" - siguiendo la terminología de Alvar<sup>19</sup> - hace pensar que, en un momento determinado, tomara como asidero a t-a. He tratado de averiguar qué motivos hicieron posible esta fusión.

Al numerar los versos que componen uno y otro texto, he dejado sin mencionar los números 41 y 42: éstos son, a mi parecer, los que actúan de bisagra entre las canciones en fusión. Efectivamente, los versos mencionados se atienen a la medida y al ritmo musical de t-a pero dan entrada, en lo que a contenido se refiere, a t-b. En estos dos versos, en la alabanza y el recibimiento festivo al mes de mayo, reside lo que he llamado "eje de fusión aparente", es decir, el motivo simbólico de mayo. Como símbolo arquetípico, mayo ha circulado libremente por los diferentes géneros de la poesía tradicional y ha generado, a la vez, varios motivos poéticos que conviven y se entrecruzan (la vegetación, el amor o las fiestas). Sírvannos de ejemplo dos estrofas muy alejadas en el tiempo, pero muy

próximas en espíritu. La primera, incluida en el *Libro d'Alexandre*:

Sedie el mes de mayo coronado de flores,  
afeitando los campos de diversos colores,  
organeando mayas e cantando d'amores.

y otra documentada en Teruel, a finales del siglo XIX, en su función de canción comunal:

Ya estamos a treinta  
del abril cumplido:  
alegraos, damas,  
que mayo ha venido.  
Bienvenido, mayo,  
bienvenido sea  
con sus flores blancas,  
bellas azucenas<sup>20</sup>

La incursión del motivo de mayo en géneros tradicionales diversos (romances, canciones, etc) lo determina como elemento perteneciente a la organización paradigmática del texto tradicional<sup>21</sup>. Quiero decir con ello que el motivo primaveral es especialmente propicio para ser introducido por la transmisión oral a fin de abrir, completar u ornamentar un texto determinado. En nuestro texto, el motivo de mayo, en su significación de renovación de la naturaleza y respaldado por las metáforas y determinaciones alusivas al mundo natural que amplían las enumeraciones de *El retrato* (los pechos son fuentes, el vientre arboleda), ha facilitado, sin duda, la unión de las canciones. Sin embargo, lo he llamado "eje de fusión aparente" porque no considero que sea a un nivel simbólico -al menos no únicamente- donde las canciones han hallado su familiaridad.

#### MODOS DE SUPERVIVENCIA (Niveles de análisis)

Teniendo en cuenta el concepto de analogía (la identificación de elementos de cualquier nivel lingüístico que pueda existir entre dos o más textos de distinta índole, por la cual dichos textos pueden aproximarse y llegar a unificarse en el curso de la transmisión oral), he llegado a establecer tres niveles de análisis a partir de los cuales se han hecho deducibles las causas y el momento de fusión del texto

que nos ocupa. En el cuadro que sigue sintetizo el mecanismo de análisis que después explicaré con detenimiento.

	<i>El retrato</i>		Canción de mayo	
NIVEL SIMBOLICO	Lírica cortesana	Recurso: metáforas Motivos: cabeza, rostro, cuello.		Eje de fusión aparente
	Lírica primitiva	Recurso: determinación Motivos: mayo, fuente, vegetación	Mayo Renovación de la naturaleza	
NIVEL FORMAL	Estrofismo		Estrofismo	Eje de fusión cooperante
	Ritmo musical alternante			
NIVEL FUNCIONAL	Canción cortesana		Canción de mayo	Eje de fusión decisivo
	Canción comunal			
	Canción de corro	↔	Canción de corro	

a) Nivel simbólico. Aunque sea este nivel el que se ha ofrecido más evidente para mostrar el proceso de captación de t-b por parte de t-a, es aquí mismo donde se hallan los elementos que más pudieran apartar -por el principio de analogía- un texto de otro; me refiero a las ampliaciones metafóricas y determinativas de los primeros once rasgos descritos. La simbología desglosada en este fragmento (el que abarca la descripción de cabeza, rostro y cuello) poco tiene que ver con la esencialidad y falta de introspección de la lírica popular. La plaza de guerra, el cabello rubio y anillado, la transparencia del cuello o el hoyo para enterrar al amado componen un conjunto de ampliaciones en el que la metáfora es el recurso más abundante, metáforas más o menos cultas que alejan a la canción de su significado ancestral de renovación de la naturaleza. Se compensa, con todo, el valor del nivel si tenemos en cuenta el respaldo prestado al motivo de mayo por las metáforas aplicadas a los rasgos femeninos que determinan a la dama como fértil.

b) Nivel formal. Pese a tratarse t-a de una composición en hexasílabos y alternar en t-b las estrofas octosilábicas con las hexasilábicas, no considero que este nivel haya influido negativamente en el proceso de captación, antes al contrario. Tanto el texto a como el b se organizan perfectamente en estrofas. No sabemos si la versión de *El retrato* conoció un estado aestrófico pero, de ser así, ha respondido disciplinadamente a una de las tendencias que M. Díaz Roig señala como generales a la poesía oral: la aceptación del estrofismo, de la cuarteta totalizadora. Existe en *El retrato* una conciencia neta del cuartetismo como unidad estrófica, lo que le aproxima al esquema más frecuente de la canción lírica<sup>22</sup>. Llegado el texto a este estado, el re-creador no ha tenido más que acelerar el ritmo musical en la transición a t-b para salvar el cambio de medida. No se trata esta afirmación de una mera hipótesis si consultamos la consignación que de la música de antiguas mayas ofrece P. García de Diego: "la música, dentro de su sencillez, es muy cantáble y se pega al oído. Para salvar la monotonía hay cambio de tonada cada vez que cambia el metro de las estrofas. Estas son hexasílabas y octosílabas"<sup>23</sup>.

c) Nivel funcional. Es a este nivel, al nivel de la clasificación del texto teniendo en cuenta su uso específico por parte de la colectividad re-creadora, donde considero que los mecanismos de supervivencia de la canción de mayo han actuado decisivamente. A *El retrato* -como canción serial portadora de una enumeración abierta- tenemos que considerarla susceptible de ser aumentada o disminuida por la transmisión oral. Es evidente que desde el momento en que el tema quedó definido como enumeración desarrollada por el procedimiento básico

de la repetición sintáctica, se sometía a las dos fuerzas que rigen la poesía popular: conservación y renovación. No hay más que recorrer el orden de los rasgos físicos descritos y observar el procedimiento por el que se efectúa la descripción para establecer tres supuestos estadios que, según sus funcionalidad, ha podido conocer el tema. En el momento de fijar esta hipótesis adquiere especial relevancia el ensamblaje entre el nivel simbólico y el nivel funcional en forma de cooperación mutua.

1.- Estadio de canción cortesana. La base de la canción serial estaría en este estadio; es perfectamente comprobable la influencia culta en la primera serie enumerativa: la abundancia de metáforas guerreras y la idealización cortesana de la belleza femenina.

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

3. Estadio de canción de corro, función en la que he obtenido el texto.

En cuanto a t-b, es evidente que ha conocido la función de canción agualdera propia de las festividades de mayo; la bienvenida al mes en cuestión, la petición de licencia para "echar un mayo", el motivo del matrimonio entre la elegida y el elegido..., no dejan dudas al respecto. Sin embargo, llegó un momento en que el contexto socio-cultural no precisó de la canción de mayo; ésta, por falta de transmisión propicia, se fue debilitando y llegó a albergarse en el último estadio al que la poesía tradicional acude para no morir: el juego de corro<sup>24</sup>. Las informantes andaluzas que me transmitieron el texto representaron el juego infantil en el que entonaban la canción de "La señorita Inés"; escogieron a la hermana más pequeña (reliquia de la mítica "maya") y la colocaron en el centro del corro; su recuerdo de la infancia no era más que una representación doméstica de la ancestral fiesta de la primavera, muy relegada al ámbito del hogar. La canción de mayo encontró, por tanto, a la canción serial en el estadio común de juego de corro, la tomó como asidero y, aunque muy anciana, se aseguró su supervivencia.

María Jesús Ruiz Fernández  
Universidad de Cádiz

## NOTAS

1. Integrado en la Fundación Machado de Sevilla, sobre 1982 se creó un seminario permanente para la recolección y el estudio del romancero de tradición oral moderna de Andalucía Occidental por iniciativa de sus actuales directores: los Prof. Dres. P. Piñero (del Departamento de Literatura de la Facultad de Filología de Sevilla) y Virtudes Atero Burgos (del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz). Este organismo interfacultativo, formado por licenciados de las dos universidades citadas y con el que colaboro, ha explorado hasta el momento la totalidad de las poblaciones de la provincia de Cádiz y buena parte de las de Sevilla y Huelva. Además de la realización de tesis de licenciatura y tesis doctorales sobre algunos sectores del corpus obtenido, resultados parciales aunque significativos de las labores de recolección y estudio, han visto la luz en publicaciones realizadas conjuntamente por los directores del seminario: *El Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986; *Romancerillo de Arcos*, Fundación Machado-Excma. Diputación provincial de Cádiz, 1986; y *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado, 1987. Nuestro interés por participar en los estudios romancísticos desarrollados por los especialistas de todo el mundo, nos llevó a organizar el IV Coloquio Internacional del Romancero, celebrado en El Puerto de Santa María (Cádiz) en junio de 1987: *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX (Actas)*, ed. de P. Piñero, E. Rodríguez-Baltanás y M<sup>a</sup> J. Ruiz, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989.

2. 2a. "faiciones" por "facciones".

3. Un par de ellas publicadas en las dos primeras colecciones elaboradas por Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, citadas en la nota 1.

4. Manuel Alvar, "Patología y terapéutica rapsódicas: cómo una canción se convierte en romance", en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

5. *Ibidem*, p. 293.

6. Manuel Alvar se refiere a estos conceptos como mecanismos generadores del proceso de captación sufrido por una canción en su transformación en romance en el cancionero sefardí. Véase *ibidem*, p. 303.

7. Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", *Estudios literarios*, Buenos Aires, pp. 199-269.

8. Eugenio Asensio, "Fontefrida o encuentro del romance con la canción de mayo", en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 230-262.

9. Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976; y de la misma autora. "Un rasgo estilístico del Romancero y de la lírica popular", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21 (1972), pp. 79-94.

10. Véase, por ejemplo, P. M. Piñero y V. Atero, *El romancero andaluz...*, *ob. cit.*, pp. 213-214; y de los mismos autores, *Romancerillo de Arcos*, *ob. cit.*, pp. 112-113.
11. Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica...*, *ob. cit.*, pp. 157-164: la autora detalla con ejemplos la capacidad de reelaboración -de recreación oral, por tanto-, de las series enumerativas.
12. La ampliación determinativa a la que se someten en el texto cada uno de los elementos descritos sería susceptible de un análisis estilístico en el que se diera cuenta de cuáles son las figuras que cumplen la función de determinar el objeto en cuestión. Sin embargo, tal análisis no me parece útil y mucho menos válido, desde el momento en que un inventario de figuras estilísticas carece de relevancia semántica a la hora de deducir la significación del texto y establecer sus etapas de transmisión, como haré más tarde. He optado por distinguir, por tanto, dos recursos literarios fundamentales: la metáfora y la determinación en cualquiera de sus modalidades léxico-sintácticas. Esta neta distinción permitirá la consecución de los objetivos citados de forma más racional. Sigo en estas consideraciones a J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.
13. Para el carácter literario de las enumeraciones abiertas y su funcionamiento en la tradición oral, véase M. Díaz Roig, *El Romancero y la lírica...*, *ob. cit.*, pp. 125-164.
14. Véase al respecto M. Frenk Alatorre, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 16-22; y de la misma autora, "Historia de una forma poética popular" en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas (México, 1968)*, México, 1970, reimpr. en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 259-266.
15. R. Menéndez Pidal, "Un viejo romance cantado por Sabbatai Ceví", en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 91-96; el mismo autor incluye una versión moderna de "La linda Melisenda" en *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 94-98.
16. Para versiones peninsulares de "El retrato" véase: J. Caro Baroja, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 72-73; J.M. Cossío y T. Maza Solano, *Romancero popular de la montaña*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933-34, p. 504; P. García de Diego, "Marzas y mayos", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XVIII (1962), pp. 259-269.
17. Caro Baroja (*ob. cit.*, p. 72) recoge una estrofa que describe como serenata de mayo cantada bajo la ventana de una muchacha en algunos pueblos de La Alcarria: "Encendida rosa,/ gentil primavera/ el que ha de cantarte/ tu licencia espera"; García de Diego, por su parte, (art. cit., p. 259) reproduce los siguientes versos: "A esta casa honrada,/ señora, llegamos./ A cantar las marzas/ con licencia estamos".
18. J. Caro Baroja, *ob. cit.*, p. 69.
19. Alvar establece una analogía de comportamiento entre la palabra y el texto folklórico fundándose en las consideraciones de Gilliéron sobre la palabra: "...Para Gilliéron las palabras eran seres vivos... Como seres vivos, las palabras tenían

padecimientos, enfermedades, y tales estados 'patológicos' debían superarse si es que la palabra no quería morir". M. Alvar, "Patología...", art. cit., p. 70.

20. J. Caro Baroja, *ob. cit.*, p. 70.

21. Véase para esto D. Catalán, *Catálogo General del Romancero*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, p. 128.

22. Véase especialmente M. Díaz Roig, "Un rasgo estilístico...", art. cit.

23. P. García de Diego, art. cit., p. 264.

24. Véase para esto M. Débax, ed., *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 82; y también V. Atero, "El tema de 'Alfonso XII' en la Sierra de Cádiz: proceso de actualización de un viejo romance tradicional", *El Folklore andaluz*, I (1987), pp. 55-85, y especialmente p. 55.