

LA GUIRNALDA DE ROSAS: TRADICIÓN Y SIMBOLISMO
EN UN ROMANCE ESPAÑOL Y SEFARDÍ
The Garland of Roses: Tradition and Symbolism
In a Spanish and Sefardi Ballad

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

BIBLID [0544-408X (2006) 55; 191-207]

Resumen: Análisis del romance de *La guirnalda de rosas*, conocido a partir de una versión española del siglo XVI y de versiones de los siglos XVIII al XX documentadas entre los sefardíes de Oriente. Estudio de sus símbolos y metáforas (eróticos) más interesantes (la corona de flores, las rosas, las espinas, la sangre). Comparación con otras tradiciones.

Abstract: Analysis of the Hispanic ballad *La guirnalda de rosas* (*The Garland of Roses*), documented in a Spanish version in the 16th century, and in texts from the Oriental Sephardic Jews registered between the 18th and 20th centuries. Study of their most interesting (erotic) symbols and metaphors (the garland of flowers, the roses, the thorns and the blood). Comparison with some other traditions.

Palabras clave: Romance. *La guirnalda de rosas*. Símbolos eróticos. Metáforas eróticas. Rosas. Espinas. Sangre.

Key Words: Ballad. *The Garland of Roses*. Erotic symbols. Erotic metaphors. Roses. Thorns. Blood.

Porque, así como el hilo enlaza y ase las flores en la guirnalda, así el amor del alma enlaza y ase las virtudes en el alma y las sustenta en ella; porque, como dice San Pablo, “es la caridad el vínculo y atadura de la perfección”. De manera que en este amor del alma están las virtudes y dones sobrenaturales tan necesariamente asidos, que, si quebrase, faltando a Dios, luego se desasirían todas las virtudes y faltarían del alma, así como, quebrado el hilo en la guirnalda, se caerían las flores.

(San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*)

¡Esa guirnalda! ¡Pronto! ¡Que me muero!
 ¡Teje de prisa! ¡Canta! ¡Gime! ¡Canta!
 Que la sombra me enturbia la garganta
 Y otra vez viene a mí la luz de enero...

(Federico García Lorca, *Sonetos del amor oscuro*)

Una de las joyas más hermosas e interesantes del romancero judeoespañol es *La guirnalda de rosas*, un título que ha sido bastantes veces anotado o grabado, en el siglo XX, en las comunidades sefardíes del Mediterráneo oriental, en las que debió arrastrar larga vida oral, según prueba una versión que fue anotada, posiblemente a finales del siglo XVIII, en el llamado *Manuscrito Hazán de Rodas*. En España, por contra, *La guirnalda de rosas* ha sido documentada una sola vez, en un pliego suelto que circuló en el XVI, y que da fe de una vida tradicional que parece que fue efímera, pues no se tiene noticia de ningún otro testimonio de ningún lugar de España ni de Hispanoamérica, ni tampoco de la tradición sefardí del Estrecho, lo que señala a las versiones judeoespañolas de Oriente como privilegiados epígonos de un tema romancístico a un tiempo singular y venerable.

Conviene, antes de nada, conocer la versión española antigua, reflejo, sin duda, de las que, con todo tipo de variantes, debieron circular en la común *vox populi* de, al menos, el siglo XVI. Fue impresa en un pliego suelto que comenzaba *Síguese un romance que dize Tiempo es el cavallero: glosado nuevamente. E otro que comiença essa guirnalda de rosa, etc.*

–Esa guirnalda de rosas, hija, ¿quién te la endonara?
 –Donómela un caballero que por mi puerta pasara;
 tomárame por la mano, a su casa me llevara,
 en un portalico oscuro conmigo se deleitara.
 Echóme en cama de rosas en la cual nunca fui echada,
 hízome, no sé qué hizo, que d’él vengo enamorada;
 traigo, madre, la camisa de sangre toda manchada.
 –¡Oh sobresalto rabioso!, ¡que mi ánima es turbada!
 Si dices verdad, mi hija, tu honra no vale nada,
 que la gente es maldiciente, luego serás deshonorada.

–Callede, madre, callede, calléis, madre muy amada,
 que más vale un buen amigo que no ser mal maridada.
 Dame el buen amigo, madre, buen mantillo y buena saya,
 la que cobra mal marido vive malaventurada.
 –Hija, pues queréis así, tú contenta, yo pagada
 (Wolf y Hoffmann, 1856, II, núm. 144, 63-64)¹.

Un paralelo sefardí de este romance fue anotado en el folio 24r del precioso *Manuscrito Hazán*, compilación de poesías anotadas, en Rodas y por manos diversas, entre el siglo XVIII y los inicios del XX. La letra de nuestro romance corresponde al que parece ser el estrato textual más antiguo (de finales del XVIII), lo que le convierte en una especie de eslabón crucial en la cadena, que debió ser fundamentalmente oral, de la transmisión de estos versos. Pese a que la asonancia de ésta y de las demás versiones sefardíes (predominantemente en *ó*, con la desenvuelta respuesta de la muchacha en *-é*) es diferente de la de la versión española del XVI (en *á.a*), el parentesco entre ambas ramas es difícilmente cuestionable, porque las voces (de la madre y de la hija), el argumento, la estructura, y hasta la liberal y desenfadada vindicación del goce sexual, son coincidentes:

‘–Una mantika de ruda ‘i una mantika de flor,
 [‘iza mí’a, ¿kén te la dyó?] ‘iza mí’a, ¿kén te la dyó?
 –Me la dyó ‘un manseviko, ke de mí se namoró.
 –‘Iza mí’a, la mi kerida, no te ‘eces ala perdisyón.
 Más vale ‘un mal marido, ke mezor ke mu’evo amor.
 –El mal marido, mi madre, ‘el gu’elpe ‘i la maldi syón
 ‘i el mansevo de amores, la mansana ‘i ‘el bu’en limón.
 Madre mí’a, la mi kerida, no yorés, ni vos aharvés.
 Lo ke izites ‘en gu’estro tyenpo, lo venites vos a ver.
 ‘Ora ‘es de ‘el kabayero, ‘ora ‘es de andar de akí,
 Ken vos krese bruha, vos akorta ‘el vesti[r].
 – ‘Iza mí’a, la mi kerida, torna ‘en tesúbah kompli[da].
 ¿Asta kuándo vas pedrida ‘entre *setenta* ‘umo[t]?’

1. La reproducción facsimilar de los textos viejos de *La guirnalda de rosas* y de *Tiempo es, el caballero* puede consultarse, además, en *Pliegos*, 1960, II, 281-288. Véase también Rodríguez-Moñino, Askins e Infantes, 1997, núm. 318.

Una prueba adicional de que el romance en -ó sefardí deriva del romance en -á.a español es que los versos 10-11 del sefardí (“Ora ‘es de ‘el caballero...””) son una muy precaria pero interesantísima supervivencia del *romance que dize Tiempo es el cavallero*, que acompañaba al de *La guirnalda de rosas* en el pliego suelto español del XVI:

Tiempo es, el caballero, tiempo es de andar de aquí,
que me crece la barriga, y se me acorta el vestir.
Vergüenza he de mis doncellas, las que me dan el vestir,
Míranse unas a otras, y no hacen sino reír...

Como han señalado Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman y Jacob M. Hassán (1979, 46-49), sabios estudiosos de esta poesía, “resulta curioso que estos dos poemas, semejantes en tema y en su estilo dialogado, que fueron reunidos en un mismo pliego suelto en España en el siglo XVI, llegaran a relacionarse otra vez trescientos años más tarde en boca de hispano-hebreos de la isla de Rodas”². Cabe la posibilidad –la suposición es mía– de que entre los sefardíes hubiesen circulado pliegos sueltos (o copias de los mismos) como los que asociaban ambos romances en la España del XVI, y que ello pudiera tener algo que ver con tan llamativa aglutinación. Hay que añadir, en todo caso, que los versos 12-13 del texto sefardí del XVIII son un fragmento contaminado de la copla admonitiva de *El diálogo entre Dios y la nación*, tradicional durante siglos entre los sefardíes³.

Los profesores Armistead, Silverman y Hassán han señalado, además, que existe “otro arreglo en que se omiten los versos en -é y se le da al poema un tono moralizante, colocando los vv. 4 y 5 al final para que predomine el consejo aleccionador de la madre. Mucho más corriente en la tradición actual es una forma abreviada, que, como la versión amplia,

2. Del erudito análisis de los tres profesores he sacado buena parte de los textos y de los datos referentes a las versiones sefardíes y a la española del romance. Datos y bibliografía adicional se encontrarán en el mismo estudio. Y también en Armistead, 1978, núm. R7.

3. Sobre esta copla sefardí y su historia editorial, véase Romero, 1992, núms. 113b, 147d, 156d, 189d, 193f, 196a, 213c y 241h.

también parece optar por los amores ilícitos, al terminar el romance con los deliciosos vv. 6 y 7”.

He aquí una de tales versiones “abreviadas”, según fue editada por el musicólogo sefardí Alberto Hemsí en 1932, con la indicación de que “esta melodía sólo era conocida en Rodas y entre unos pocos informantes de Esmirna, y fue reconstruida con elementos de las dos fuentes de fragmentos melódicos y literarios”:

–Una matica de ruda, una matica de flor,
hija mía, mi querida, dime a mí quién te la dio.
–Una matica de ruda, una matica de flor,
me la dio un mancebito que de mí se namoró.
–Hija mía, mi querida, no te echés a la perdición:
más vale un mal marido que un mancebo de amor.
–Mal marido, la mi madre, el pilisco y maldición.
Mancebo de amor, la mi madre, la mançana y el buen limón
(Hemsí, 1995, núm. 56)⁴.

Poco más es lo que se ha podido decir, hasta ahora, acerca de la historia y de la evolución del romance español de *La guirnalda de rosas* y de sus paralelos sefardíes de *La matica de ruda*. Por eso, algunas notas acerca de su poética y de su simbolismo podrán contribuir, sin duda, a su mejor comprensión, aunque hayan de llevarnos por los inesperados vericuetos por los que han de estar preparados siempre a transitar los estudiosos de la literatura tradicional.

Conozcamos, sin mayor tardanza, una traducción que el poeta romántico español Augusto Ferrán (1835-1880) hizo de una balada que identificó como “*Epitafio de una joven* (De Runeberg, poeta sueco)”. Y aclaremos, antes, que el Johan Ludvig Runeberg (1804-1877) al que parece referirse la escueta indicación de Ferrán fue una de las grandes figuras del romanticismo lírico europeo y está considerado como el *poeta nacional* de Finlandia, aunque escribiese en sueco y ejerciese una gran influencia en, sobre todo, la literatura sueca:

4. Véanse otras versiones del romance en Benmayor, 1979, núm. 35. Y referencias a unas cuantas versiones más en la entrada correspondiente a *La guirnalda de rosas* del *Pan-Hispanic Ballad Project* que dirige Suzanne H. Petersen.

La joven acaba de ver a su amante y trae las manos encarnadas. Su madre le dice: “Hija mía, ¿por qué tienes las manos tan encarnadas?”. “Madre, he estado cogiendo rosas, y me he punzado con las espinas”. Otro día vio a su amante y volvió con los labios encarnados. Su madre le dijo: “¿Por qué tienes los labios encarnados?”. “Madre, he estado cogiendo fruta por los matorrales, y con el jugo se han puesto encarnados”. Otra vez vio a su amante, y volvió con el rostro pálido. Su madre le dijo: “Hija mía, ¿por qué estás tan pálida?”. “¡Ay!, madre mía, haz que me abran la sepultura, que me entierren pronto, y pon sobre mi tumba una cruz con estas palabras: “Un día vino con las manos encarnadas, porque su amante las había estrechado entre las suyas; otro día vino con los labios encarnados, porque su amante los había cubierto de besos; una tarde por fin vino con el rostro pálido, porque su amante la había engañado” (Ferrán, 1969, 175).

Me ha resultado imposible localizar, dentro de su producción amplia, variada y no muy accesible desde España, el texto original del poema sueco de Runeberg que tradujo presumiblemente Ferrán (acaso a partir de alguna versión alemana intermedia). Pero el *Epitafio de una joven* destila, evidentemente, el aroma de las baladas populares en las que tanto se inspiraron los poetas románticos, y muestra impresionantes analogías en relación con el romance español de *La guirnalda de rosas* y sus paralelos sefardíes. Porque es innegable que las ansiosas preguntas de la madre y la confesión de la hija, y las alusiones a las rosas y a la sangre, como indicios del lance erótico de la muchacha, dan un difuso aire de familia a todos estos textos. En cuanto al triste desenlace de la versión de Runeberg-Ferrán (que, por cierto, recuerda mucho al de *Lux aeterna*, una desesperada balada tardoromántica de Juan Menéndez Pidal que prendió en la tradición oral española a finales también del XIX), no cabe duda de que es diferente del gozoso y descarado de las versiones hispánicas, pero desliza elementos que no son del todo incoherentes en relación con éstas. Da la impresión, de hecho, de que opta por el final alternativo con que la madre de las versiones española y sefardí amenazaba desde el principio a su hija: con la posibilidad de que se consumase el engaño, la deshonra y la ruina de la joven a manos del pérfido amante.

No debemos precipitarnos en tomar el innegable aire de familia que hay entre los romances hispánicos y la balada en sueco como prueba de una conexión genética estrecha o directa, aunque sí como indicio de la pertenencia de todas a un complejo internacional de cantos que podrían hundir sus raíces en alguna viejísima, muy difuminada pero también muy resistente, tradición común. Estructuras, personajes, argumentos, símbolos parecidos, pueden encontrarse en muchos más textos líricos documentados en tradiciones muy diversas. Recuérdese, por ejemplo, la célebre canción española (otro desenvuelto diálogo entre madre e hija) documentada en los siglos XVI y XVII:

–Dezid, hija garrida,
¿quién os manchó la camisa?
–Madre, las moras del çarçal.
–Mentir, hija, mas no tanto,
que no pica la garça tan alto⁵

Véase también esta interesantísima canción (otro picante diálogo entre madre e hija) documentada en la tradición oral gallega de bien avanzado el siglo XX:

–Certo dia vindo do muiño
unha nena vin chorar,
pretunteille o que lle pasaba
e ela triste empezoume a contar:
–Aló enriba naquela redonda
encontrei con un rapaz
e de toda a forza canta ixo
rompeume o delantal.
¡Ai! Ahora vou pa a casa,
miña nai hame berrar
porque a levo toda rota
e non a poido mendar.
–Dille, nena, que foi nunha silva

5. Sobre las fuentes y reelaboraciones antiguas de estos versos, véase Frenk, 2003, núm. 1651.

que che prendeu o pasar;
non lle digas que foi naquel prado
enredando con aquel rapaz.
—Miña nai, miña naiciña:
rompín todo o delantal,
que mo rompeu unha silva
ao tempo que iba pasar.
—Si o rompiche, miña nena,
outro novo comprarás;
o peor son os pinchos das silvas
que nas cachas che houberon de dar.
Entre pinchos e silveiras
moitas cousiñas se fan;
garda o creto, non seas burriña,
que algún día te poderás casar.

Sumamente revelador es el comentario que el folclorista gallego Domingo Blanco ha hecho sobre esta canción, porque da informaciones muy significativas acerca de los procesos de creación, de recreación, de recepción, de la lírica popular:

El texto y la melodía que aquí se transcriben son la letra y la música de una cantiga compuesta, según las noticias de los informantes de la zona, en torno a 1960 en Burela —localidad de la costa lucense que contaba en aquel tiempo con un millar escaso de habitantes— con motivo de un hecho concreto sucedido a una muchacha del entorno ("*armáronllo* a unha rapaza de alí" fue la expresión precisa de una informante), sin que haya quedado constancia de su autor o autores. Otras dos versiones de este cantar —más breves pero de melodía semejante— fueron recogidas en lugares tan distantes como Calvos de Randín (1975) y Forcarei (1982) por D. Schubarth y A. Santamarina [*Cancioneiro Popular Galego* (A Coruña: Fundación Barrié, 1988) v. IV, t. II, núms. 105a y 105b (p. 71)], lo que demuestra que, lejos de ser una composición simplemente local (es decir, con una intencionalidad concreta y con una funcionalidad limitada a un entorno geográfico y humano conocido) se canta a lo largo de toda Galicia, desde la costa norte hasta la raya de Portugal, y presenta todos los indicios de ser de transmisión folclórica. Sin que tengamos toda la certeza de que la versión de Burela sea el origen de las

otras, lo cierto es que su origen está testimoniado, y que también está documentado su empleo con anterioridad a éstas; y, además, es la más completa y coherente, y, desde luego, la única de la que hay información directa sobre las circunstancias de su nacimiento...

De Burela se propagó a otras localidades más o menos cercanas, y en alguna de ellas llegó a ser muy popular, es decir, muy conocida, estimada y cantada por amplios sectores de la población, especialmente por las mozas. Así sucedió en Vares, lugar relativamente aislado que cuenta con trescientos habitantes, y adonde llegó traída por un mozo de la localidad que había ido a la costa de Burela, y donde, en la primavera de 1971, fue recogida esta versión (que ya se cantaba desde hacía varios años) de boca de un nutrido grupo de mujeres jóvenes que cantaban a coro en el autobús que las traía de regreso de su trabajo cotidiano de una fábrica de conservas de un pueblo vecino. En aquel tiempo también se cantaba en Espasante, puerto próximo a Vares, con una población ligeramente más numerosa, y en las Grañas do Sor, aldea de montaña también del entorno; y se cantaba también, pero ya estaba en desuso, por lo menos en dos aldeas de la comarca ortigueira: O Valeo e Insua.

La decadencia en su uso llegó igualmente hasta el mismo Vares, donde, desaparecida la actividad en común durante las largas horas que suponía el trabajo de la fábrica (que cerró), dispersa aquella población femenina por la emigración, por los casamientos fuera del lugar y por la absorbente dedicación a la vida familiar, y, en fin, reducidas progresivamente las actividades colectivas de la población —que sufren, por otro lado, la presión imparable de los medios de comunicación de masas—, ya no se canta más en nuestros días e incluso resulta desconocida para una buena parte de la juventud de hoy. Pero además desaparecieron los destinatarios *concretos* que sostuvieron la funcionalidad y aceptación de la canción. Su tradición —breve en el tiempo— se rompió allí en torno a 1982⁶.

En la tradición portuguesa han sido también documentadas canciones de este tipo, como muestra el siguiente texto, que fue editado y magistralmente estudiado por Manuel da Costa Fontes:

6. Blanco, 1994, 55-60. La traducción al castellano de los comentarios es mía.

Minha mãe mandou-me à fonte, à fonte do salgueirinho,
 mandou-me lavar a cântara com flor de rosmaninho.
 Eu lavei-a com areia e quebrei-lhe um bocadinho.
 Anda cá, ó perra traidora, aonde tinhas o sentido?
 Não tinhas tu na roca nem tão-pouco no sarilho;
 Tinha-lo naquele mancebo que anda de amores contigo.
 –Minha mãe, não me bata com bara de marmeleiro,
 Que eu estou muito doentinha, mande-me chamar o barbeiro.
 O barbeiro já lá vem com a lanceta na mão,
 para sangrar a menina na veia do coração.
 –Mal hajas tu, barbeiro, e mais a tua picada,
 que sangraste a menina na veia mais delicada (Fontes, 1998, 11).

Conozcamos también, para continuar apreciando el arraigo internacional y pluricultural del tópico, esta canción popular armenia, articulada, una vez más, como un diálogo entre madre e hija:

He salido esta mañana
 y he visto un hermoso joven;
 he visto un hermoso joven
 que me ha acariciado la cara tan fuerte
 que la ha hecho sangrar.
 Mi madre me pregunta:
 –¿Quién te ha hecho sangrar la cara?
 –He salido al jardín
 y en el rosal me ha pinchado una espina.
 –¡Que se seque la mata de la rosa
 y no asome más su cara radiante!
 –No maldiga, madrecita adorada:
 ha sido un hermoso joven el que me ha besado.
 Y me ha besado para quitarse la sed:
 madre, no maldiga esta hora alegre⁷.

7. Traduzco de *Canti popolari armeni*, 1921, p. 6.

Muchos más ejemplos de este tipo de canciones podríamos seguir trayendo a colación si contásemos con espacio para ello. Pero los casos hasta aquí aducidos son suficientes para permitirnos apreciar lo más básico de sus claves simbólicas, de su arquitectura formal, de su arraigo pluricultural: *La guirnalda de rosas* española, *La matica de ruda* sefardí, los versos suecos, gallegos, portugueses, armenios que hemos ido desgranando, dan testimonio de la existencia de una muy compleja y dispersa familia de baladas y de canciones, cortadas todas por parecido patrón formal y simbólico, en cuya perspectiva es imprescindible que sean consideradas, si se quiere alcanzar un conocimiento cabal de su poética, de su ideología, de su sentido. Latentes en la penumbra de la tradición oral (o, mejor dicho, de muchas tradiciones orales diferentes), en las que sólo a veces llegan a dejar trazas documentales, ha debido haber muchas más canciones de este tipo, que sólo un delicado y paciente trabajo de exhumación (y una disponibilidad de tiempo y de espacio muy amplia y flexible) podría continuar reuniendo y sometiendo a contraste.

Nos conformaremos, por el momento, con remitir a dos estudios excepcionalmente agudos y documentados, uno —ya citado anteriormente— del profesor Manuel da Costa Fontes (1998), y otro del profesor Pedro M. Piñero (2004), quienes han analizado versiones portuguesas y andaluzas (y sus paralelos de otras muchas tradiciones) de algunos de los motivos y tópicos más característicos de este complejo de poemas: el diálogo entre madre e hija, los motivos de las rosas, los pinchazos, la sangre, etc. El texto bajoandaluz estudiado por el profesor Piñero, aunque no se ajuste al muy tradicional esquema de diálogo entre la madre y la hija, integra elementos y motivos que nos resultarán muy familiares:

Si quieres que te lave,
Manué, el pañuelo,
Llévame lo a mi casa.
Manuel,
ven por él luego.
¡La rama del laurel!
Ven por él luego, mi bien.
Ya tienes el pañuelo,
Manuel, lavado:
con sangre de mis venas,
Manuel,
lo he enjabonado.

¡La rama del laurel!
lo he enjabonado, mi bien
Si quieres que te planche,
Manué, el pañuelo,
llévamelo a mi casa.

Manuel,
ven por él luego.

¡La rama del laurel!
Ven por él luego, mi bien.
Ya tienes el pañuelo,
Manuel, planchado:
con sangre de mis venas,

Manuel,
lo he rociado.

¡La rama del laurel!
Lo he rociado, mi bien.
Si quieres que te borde,
Manué, el pañuelo,
llévamelo a mi casa.

Manuel,
ven por él luego.

¡La rama del laurel!
Ven por él luego, mi bien.
Ya tienes el pañuelo,
Manuel, bordado:
con sangre de mis venas,

Manuel,
lo he dibujado.

¡La rama del laurel!
Lo he dibujado, mi bien.

Antes de poner el punto final a este artículo, resulta imprescindible que nos refiramos a otro de sus motivos fundamentales: el de la guirnalda (de rosas en la versión española del XVI) o el ramo de flores (la *matica de ruda* de la tradición sefardí) como prenda, señal o recompensa por el trato sexual habido entre la muchacha y algún hombre. Un episodio de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (2000, 132) es

dramáticamente revelador, porque identifica la corona de flores con el premio del varón a los favores sexuales de la mujer, de modo parecido al que se apreciaba en el romance español de *La guirnalda de flores*:

LA PONCIA

Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.

BERNARDA

¿Y ella?

LA PONCIA

Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!

BERNARDA

¿Y qué pasó?

LA PONCIA

Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.

BERNARDA

Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.

LA PONCIA.

Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso.

Muchos más textos literarios podrían dar fe de la importancia del tópico de la guirnalda, de la corona o del ramo de flores como objeto, como recompensa, como prueba de trato sexual o de relación amorosa. Recuérdese el impresionante episodio (en el *Hamlet* shakespeariano) de la muerte de la enamorada Ofelia, que cae al río desde el árbol que quería enguinaldar, y a la que la corriente arrastra (con sus flores) mientras musita viejas tonadas. O los muchos episodios de tanta literatura caballeresca, galante o erótica, en que la mujer recompensa al caballero con guirnaldas y con coronas floridas, o en que se establecen sutiles juegos de dobles sentidos, de mensajes encriptados, de guiños cómicos o dramáticos, a propósito de tan señalados dones.

Tal se aprecia en versos como los de *El cortesano* de Luis de Milán (1874, 320), que convierten a la guirnalda de flores en una especie de

zapato de Cenicienta que tendrá la virtud de señalar a la más señalada amante:

D'un árbol d'amor yo vi que colgaba
 Una guirnalda de muy lindas flores,
 Muchas pastoras y muchos pastores
 Se la ensayaban y á nadie encajaba.
 Y en la cabeza que muy bien entraba,
 Era dichosa y amada en amores.

Recuérdense también los tristes versos de Gutierre de Cetina (1990, 222), perfectamente opuestos a los gozosos de antes:

Cual doncella hermosa y delicada
 que en verde prado está, de flores lleno,
 el ánimo del mal de amor ajeno,
 tejiendo una guirnalda, descuidada,
 estando en su labor toda ocupada,
 fría serpiente se le entró en el seno,
 y apenas se apercibe del veneno,
 que en el alma la siente atravesada,
 descuidada se andaba el alma mía,
 recreándose sola entre las flores
 que en el prado de Amor había cogido,
 cuando turbarse vio la fantasía
 y entrar helado entre el ardor de amores
 un áspide celoso en el sentido.

Y véase cómo la pluma de Tirso de Molina (1989, 199-200, vs. 2647-2662) describía también el hacer y el deshacer de una guirnalda que fue prenda de amor y que luego lo fue de desamor:

Cantaba en los valles
 canciones y letras;
 mas ya en triste llanto
 funestas endechas.
 Por tenerla amor,

en esta floresta
aquesta guirnalda
comencé a tejerla,
mas no la gozó;
que engañada y necia
dejó quien la amaba
con mayor firmeza.
Y pues no la quiso,
fuerza es que ya vuelva
por venganza justa
hoy a deshacerla.

Aunque es posible que nunca nadie haya cantado a las guirnaldas (y haya intentado explicar, de paso, su simbolismo erótico-místico) con la inspiración con que lo hizo San Juan de la Cruz en la *Canción* 21 de su *Cántico espiritual*:

De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas,
en tu amor florecidas,
y en un cabello mío entretejidas.

Algunos de los demorados comentarios del gran poeta son de extraordinaria profundidad:

Y para mejor entenderlo, es de saber que, así como las flores materiales se van cogiendo, las van en la guirnalda que de ellas hacen componiendo; de la misma manera, así como las flores espirituales de virtudes y dones se van adquiriendo, se van en el alma asentando. Y, acabadas de adquirir, está ya la guirnalda de perfección en el alma acabada de hacer, en que el alma y el Esposo se deleitan hermoseados con esta guirnalda y adornados, bien así como ya en estado de perfección.

Estas son las guirnaldas que dice han de hacer, que es ceñirse y cercarse de variedad de flores y esmeraldas de virtudes y dones

perfectos, para parecer dignamente con este hermoso y precioso adorno delante la cara del rey, y merezca la iguale consigo, poniéndola como reina a su lado, pues ella lo merece con la hermosura de la variedad⁸.

Palabras hermosísimas que bien podrían ser aplicadas a la “variedad de flores y esmeraldas de virtudes y dones perfectos” que adornaron a nuestra inolvidable amiga Ana Riaño.

BIBLOGRAFÍA

- ARMISTEAD, S.G. – SILVERMAN J.H., (con la colaboración de I. M. HASSÁN) 1979, *Tres calas en el romancero sefardí (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)*. Valencia, Castalia.
- ARMISTEAD, S.G., y otros, 1978, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: Catálogo-Índice de romances y canciones*. Madrid, Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- BENMAYOR, R., 1979, *Romances judeo-españoles de Oriente: nueva recolección*. Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- BLANCO, D. 1994, “Introducción á análise e valoración dunha cantiga popular contemporánea”, en *Comentarios de textos populares e de masas*, ed. C. Rodríguez Fer. Vigo, Xerais, 55-78.
- Canti popolari armeni*. trad., CIAMPOLI. LANCIANO, D., 1921, CETINA, G., de 1990, *Poesía*, ed. B. López Bueno. Madrid.
- CRUZ, S.J. de la., 2002, *Cántico espiritual y poesía completa*. Barcelona.
- FERRÁN, A., 1969, *Obras completas*, ed. J. P. Díaz. Madrid, Espasa-Calpe.
- FONTES, M. DA C. 1998, “Early Motifs and Metaphors in a Modern Traditional Poem: *A Fonte do Salgueirinho*”, *Luzo-Brazilian Review* XXXV, 11-23.

8. San Juan de la Cruz, 2002, 27 y 136-137. Véanse, además, los apuntes críticos de 504-506.

- FRENK, M., 2003, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA LORCA, F., 2000, *La casa de Bernarda Alba*, ed. A. Josephs y J. Caballero. Cátedra.
- HEMSI, A., 1995, *Cancionero sefardí*, ed. E. Seroussi, P. Díaz-Mas, J. M. Pedrosa, E. Romero y S. G. Armistead. Jerusalén, The Hebrew University.
- MILÁN, L. DE MILÁN., 1874, *El cortesano*, Madrid, Imp. De Aribau.
- MOLINA, T., de 1989, *El condenado por desconfiado*, ed. C. Morón y R. Adorno, Madrid, Cátedra.
- PETERSEN, S. H., (s.d.), *Pan-Hispanic Ballad Project* (<http://depts.washington.edu/hisprom/>).
- PIÑERO, P.M., 2004, “Lavar pañuelo / lavar camisa: formas y símbolos antiguos en canciones modernas”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*, ed. P. M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla, 481-497.
- Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga* 1960. 2 tomos, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A.A. – ASKINS, L.F. – INFANTES, V., 1997, *Nuevo diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid-Mérida, Castalia.
- ROMERO, E., 1992, *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes*, Madrid, CSIC.
- WOLF, F., Y C. HOFMANN., 1856, *Primavera y flor de romances, ó Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. 2 tomos, Berlín, A: Asher y Comp.