

El tema de «Hero y Leandro» en la poesía sefardí

(Invitación al estudio de la tradición sefardí para
la literatura clásica española)

JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ

Univ. de Groningen (Holanda)

Como continuación al esbozo publicado con el mismo título en la revista *Aki Yerushalayim* (núms. 24-25. Jerusalén, 1985) creo oportuno añadir nuevas indicaciones sobre un tema que no ha dejado de interesarme y ello debido tanto a lo inoportuno del título cuanto por considerar que el estudio de la tradición sefardí constituye un aporte importante para el entendimiento de la tradición peninsular.

Al leer hace unos años la recopilación de cantos judeo-españoles de Isaac Levy y escuchar un montón de grabaciones prestadas por el Centro de Estudios Judíos de París¹, me encontré con que un tema se repetía de manera extraña y para mí muy atractiva. Reducido a su estructura de base este tema es el siguiente:

- I — Un padre tiene tres hijas;
- II — dos hijas están casadas, las mayores;
- III — (a) la hija más pequeña se pierde en sentido moral //(b) corre peligro de perderse;
- IV — (a) el padre, avergonzado o para castigarla, construye una torre en el medio del mar donde la encierra //(b) el padre, para evitar la pérdida de la hija soltera, construye una torre, etc.;

1. Para este trabajo me baso en las siguientes fuentes: ISAAC LEVY, *Chants judéo-espagnols*. Publications de la fédération séphardite mondiale, London, 1959. S. G. ARMISTEAD, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo - Índice de romances y canciones)*, 3 tomos, Madrid, 1976. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, ed. de Diego Catalán, 11 tomos, Madrid, 1957-1979. M. MENÉNDEZ PELAYO, «Romances castellanos tradicionales entre los judíos de Levante», in *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IX, ed. nac. XXV, Santander, 1945. RINA BENMAYOR, *Romances judeo-españoles de Oriente*. Nueva recolección, Madrid, 1979. IACOB M. HASSÁN y otros, *Del cancionero sefardí*, Madrid, 1981. Grabaciones: *Weltliche musik im Christlichen und Jüdische Spanien* EMI. IC 163-30 125/26. Cintas de Parvarim, Yair el Nadav, G. Levy, S. Gorby, Y. Gaon y otros.

- V — el mozo, probablemente su enamorado aunque de momento no está claro, al saberlo, se lanza al mar y nadando llega al pie de la torre;
- VI — la joven encerrada descuelga desde arriba sus trenzas por las que el joven trepa y sube;
- VII — se dan las manos y son felices; es decir, el correspondiente del «se casaron y fueron felices» de los cuentos tradicionales o folklóricos.

Esta estructura de base se encuentra en unos casos truncada en su final por olvido de los informadores; en otros aparecen variantes: el padre es un rey, el mar es sustituido por un campo o un camino, la torre por un castillo o una choza conservando siempre, sin embargo, la idea de altura... En otros casos el romance se encuentra notablemente alterado o ampliado, sea por contaminaciones tópicas, constantes, que aparecen en varios romances más —por ejemplo, la joven lava cuidadosamente al varón y le sirve abundante comida—, sea por interferencias con otros romances que nada tienen que ver con el tratado —por ejemplo, la frecuente interferencia con el romance *La malcasada del pastor* cuyo tema es la puesta a prueba de la fidelidad de la mujer por parte del marido, o interferencias con los romances de *Delgadina* o del *Conde Olinos*² más conocidos por todos.

Dejando de lado estos aspectos sobre algunos de los cuales volveremos más tarde, veamos cómo se presenta la cuestión con respecto a la leyenda griega.

Del punto de vista temático y siguiendo la versión más completa del poema de Museo traducido y ampliado por Boscán hacia 1537, la historia es como sigue:

- I — Hero, virgen del templo de Venus, se enamora de Leandro y viceversa;
- II — Leandro, con la esperanza de alcanzar a Hero, se lanza al mar en Sesos para intentar llegar nadando a Abidos —dos lugares en el Helesponto bien concretos— donde Hero vive en una torre;
- III — Hero enciende una luz para servir de guía, orientar, a Leandro;
- IV — la luz se apaga;
- V — Leandro, perdido en el mar tempestuoso, muere ahogado;
- VI — al descubrir el drama Hero se suicida arrojándose desde la torre en que se encuentra.

Como en el caso anterior, las variantes e imitaciones literarias son numerosas. Un breve repaso histórico es necesario para comprender la difusión y tratamiento de esta leyenda griega en Europa.

Para comenzar, no se conserva texto griego antiguo que consigne la leyenda —Museo es un gramático griego del siglo V— pero por referencias de autores latinos sabemos que ha debido existir. Así, Ovidio escribe las *Heroidas* o epístola

2. Como nota curiosa en lo que respecta al romance del *Conde Olinos* señalaré que parece haber sufrido más la influencia del llamado romance de *Hero y Leandro* que viceversa; al menos en una parte de la tradición sefardí que le da un final feliz y no trágico que es la forma habitual.

de Leandro a Hero (XVIII) y de Hero a Leandro (XIX). Virgilio alude al tema en el libro III de las *Geórgicas*, y Marcial, Estrabón, Horacio y Pomponio Mela, entre otros, recogen el mito o aluden a él.

En lo que respecta a España, la primera impresión en griego del citado texto de Museo es de hacia 1514 en Alcalá³. De ahí que Boscán lo conociera y tradujera. Sin embargo, la leyenda era ya conocida en España y son varios los poetas del siglo XV que aluden a ella —Juan Rodríguez del Padrón, Mosén Ruiz de Corella y Pedro Guillén de Segovia, entre los más conocidos—. A partir de entonces la fábula es retomada en versiones serias o jocosas por los grandes y menores autores de los siglos posteriores.⁴

Algo que resulta curioso es que esta fábula, ampliamente tratada y comentada a nivel de lo que podríamos llamar literario, no haya tenido apenas repercusiones a nivel folklórico o popular en la Península. Por lo menos de manera directa⁵. Y resulta curioso sobre todo si tenemos en cuenta la amplísima difusión folklórica que tiene en otros lugares y países como Francia, Holanda, Flandes, Alemania, Dinamarca, Ucrania, Hungría, etc.⁶. Difusión que hace dudar a Menéndez Pelayo de si se trata de un tema clásico que haya pasado al folklore o si, por el contrario, se trata de un mito anterior a la civilización griega y ampliamente difundido en sus manifestaciones folklóricas, tomado por la civilización griega⁷. En cuanto al sefardí, y acaso sobre todo por condicionamiento del título más que por el contenido de la fábula en sí, Rina Benmayor⁸ plantea la posibilidad de que, bajo una influencia balcánica, el fin del relato clásico, que es trágico, se haya orientado hacia un final feliz que es el típico de los romances sefardíes⁹. Incluso hay quien piensa que, en realidad y dados la difusión y número de variantes en otras baladas europeas, podría tratarse de un romance inspirado en alguna canción balcánica que los sefardíes no habrían hecho más que adaptar o traducir.¹⁰

3. Con anterioridad existen otras ediciones en Italia y Francia ya que el texto es uno de los que sirvió de base a los estudios helénicos activados con el Renacimiento en una gran parte de Europa.

4. Los interesados deben dirigirse a la bibliografía sobre el tema de M. MENÉNDEZ PELAYO en su *Antología de poetas líricos*, t. X, de quien he tomado la mayoría de los datos históricos arriba consignados, y al estudio de F. MOYA DEL BAÑO, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*. Asimismo al citado *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* de Menéndez Pidal.

5. Fuera del caso del romance *El caballero de Málaga*, in *Romancerillo catalán*, ed. de Milá, 2.ª ed., Barcelona, 1882.

6. Cf. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. X, págs. 296 a 300.

7. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, t. X: «El bellissimo tema poético de Leandro y Hero, ¿pertenece al folklore universal, o meramente a las literaturas clásicas, de donde por oscura derivación pasó a los cantos populares? Grave cuestión es ésta, y que por nuestra parte no nos atrevemos a resolver» (pág. 293). «Por grande que quisiera suponerse la difusión de los poemas derivados del de Museo, no creo baste para explicar todas estas formas populares, que acaso tienen su misterioso origen en algún mito anterior a la civilización griega» (pág. 300).

8. O. c., pág. 53.

9. Final feliz del que escapa un romance publicado por Moya y que ofrece una alternativa trágica: la del suicidio de los amantes en caso de no poder casarse. Cf. RINA BENMAYOR, o. c., págs. 53 y 54.

10. Cf. IACOB M. HASÁN y otros, *Del cancionero sefardí*, estudios de Paloma Díaz-Mas, pág. 71.

En resumen, y según los estudiosos, nos hallamos ante los siguientes datos:

- 1 — un tema griego clásico, el de Hero y Leandro, ampliamente cultivado a nivel literario en toda Europa incluida España;
- 2 — el mismo tema cultivado a nivel folklórico en Europa, con la excepción de España, con variantes poco notables;
- 3 — una variante —importante como veremos luego— de dicho tema cultivado por la tradición folklórica sefardí.

Sin negar el interés que los estudios de fuentes y evolución de temas tienen indudablemente, y más aún en lo que concierne al romancero, creo que sería bueno preguntarse si, en ocasiones, cuando creemos encontrarnos ante un sistema de filiación, no nos hallamos, en realidad, ante productos diferenciados en sus consecuencias porque también lo estaban en sus orígenes. Volvamos a las estructuras básicas planteadas al principio y hagamos un rápido estudio comparativo.

Prácticamente las únicas semejanzas que encontramos entre ambas fábulas —la sefardí y la griega— es el hecho de que una joven vive en una torre y de que su amante se lanza al mar con ánimo de alcanzarla. Fuera de esto nada de lo demás se corresponde. En el poema sefardí la joven es encerrada por el padre a causa de una transgresión —su perdición moral— o, como veremos, para prevenirla, que no tiene su correspondiente en el caso de la Hero griega. A no ser que imaginemos que la transgresión de Hero es implícita puesto que es virgen del templo de Venus. En el caso sefardí la historia tiene un final feliz antagónico del trágico final de la leyenda griega. Observemos, además, que la tragedia final es imprescindible para la leyenda griega y permite bordar a los diversos autores sobre el tema de la fidelidad amorosa a pesar y en contra de la muerte. Por otra parte, el tema de la luz que se apaga en la leyenda de Hero y Leandro y que es la causa directa del ahogamiento de Leandro —dejando de lado el aspecto de su significación simbólica— también falta en las versiones sefardíes. Por último, en ningún momento las versiones sefardíes retienen el nombre de los amantes, cosa que, si no es de importancia decisiva ni sirve de prueba en ningún sentido, merece ser tenido en consideración. Tanto más cuanto que tampoco retienen los nombres de Sestos y Abidos de la fábula griega y, en cambio, aparecen otros, según versiones, como Rodas y Roma.

Así pues, ¿qué es lo que debemos retener de las dos historias? El encerramiento de la joven en la torre y el que el enamorado se lance al mar ¿son suficientes para justificar el título de Hero y Leandro aplicado a la composición sefardí y determinante en gran parte de las interpretaciones que se hacen de esta composición? A mi parecer, no. Añadamos que la asociación torre-dama es tan frecuente en toda la literatura europea que constituye un verdadero estereotipo, y lo mismo en el folklore. A la vez creo que un examen detenido de la composición sefardí se hace necesario con objeto de invalidar las críticas que lo presentan

como incoherente debido sobre todo al truncamiento final de algunas versiones y a la contaminación e interferencia de otras que he señalado.

En primer lugar observaremos que, siguiendo la estructura de base, nos hallamos ante una historia que responde exactamente al esquema clásico del cuento popular tal y como lo analiza Propp en su libro *Morfología del cuento*¹¹: una situación inicial estable (I-II), un punto de ruptura provocado por una carencia o una transgresión en este caso (III), una serie de avatares (IV - V - VI) que conducen al restablecimiento de la situación estable a un nivel diferente que la estabilidad inicial (VII). Pero hay más. En su libro *Las raíces históricas del cuento*¹² el citado Propp dedica un capítulo al tema del encerramiento como una constante de alta frecuencia en los cuentos folklóricos dando al mismo tiempo algunas justificaciones históricas. Veamos cómo se presenta la cuestión en relación con el romance sefardí.

Comienza el cuento folklórico modélico con la presentación de un ambiente familiar estable (el rey que tenía tres hijas) en el que pronto se introducirán una serie de acontecimientos que provocarán la catástrofe. En una condensadísima versión sefardí¹³ se presenta así:

«Tres hermanicas eran, tres hermanicas son.
Las dos eran casadas, la chica con amor».

Con amor, es decir, enamorada sin estar casada, que, en otras versiones se explicita más en formas de transgresión como *en perdición, a perdición, se deperdió*. Señalaremos aquí que en unos casos la transgresión se produce con respecto a una prohibición implícita. La consecuencia es que el padre, avergonzado, encierra a la joven en una torre. En otros casos, como en el de la versión elegida, el *con amor* sin estar casada habría que entenderlo como susceptible de crear temor en el padre que, para evitar el daño, encierra a su hija en una torre. Este segundo caso es el que corresponde mejor al modelo de Propp cuando dice:

«Este temor (provocado por la amenaza de un peligro) es tan grande que los padres, en ocasiones, no se limitan a la prohibición de salir, sino que incluso encierran a los hijos en la casa, y les encierran de un modo distinto al habitual: les encarcelan en una alta torre, “en una columna”, les encierran en un subterráneo que nivelan cuidadosamente a la altura del suelo...» (pág. 47).

11. VLADIMIR PROPP, *Morphologie du conte*, París, 1970.

12. VLADIMIR PROPP, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, 1979 (págs. 45 a 60).

13. Sigo aquí la versión 4C del libro de Rina Benmayor, pág. 49, que tiene la virtud, a mi parecer, de contener todos los elementos básicos y no presentar contaminaciones ni interferencias de otros temas y romances.

En la versión sefardí elegida el tema se presenta así:

«Su padre en su riqueza, a Romi la 'mbiyó.
En medio del camino, castigo le fraguó
de piedrica minuda, cales al dorredor».

A notar aquí la *riqueza* del padre que es un equiparamiento implícito con el rey; en otras versiones se trata de *saber*, el padre sabe que la hija ha cometido una transgresión o que corre peligro de hacerlo, o *vergüenza*, el padre se siente avergonzado. A notar también el ambiguo *castigo*, a mi parecer un error por *castillo* pero en el que podemos leer un castigo a una transgresión implícita. Por último ese *en medio del camino* hacia Roma que sólo sabremos que es acuático en los versos siguientes y que es un indicio, comparado con otras versiones y con otros romances, de que se trata de un espacio aislado y no forzosamente en el medio del mar —por lo demás aquí un río— que es el que predomina en los romances de esta serie.

Para Propp, argumentando probatoriamente con los estudios de Frazer¹⁴, este encerramiento no es más que un reflejo «de las medidas que en los tiempos antiguos se adoptaban efectivamente con respecto a los hijos de los reyes». Un detalle curioso que merece destacarse en lo que se refiere al ritual del encerramiento es el de la «privación de la luz» en las civilizaciones antiguas y arcaicas. El encerramiento debe ser tan riguroso y austero que ni la luz del sol, ni siquiera la luz de una vela, como en algunos cuentos folklóricos alemanes, debe iluminar ni ser vista por el encerrado. Diferencia notable con el mito de Hero donde ella misma es la que enciende la antorcha que guía trágicamente a Leandro. Para los romances sefardíes la privación de la luz, nunca explícita, se manifiesta a través de detalles accesorios relativos a la construcción de la torre: de *piedricas*, *sin puerta* y *sin ventanas* en unas versiones, *que no suva varón* en otras. En el caso de los romances en los que aparece una construcción semejante, por ejemplo, en *La choza del desesperado*, ésta es *tiznada* en su exterior; una simbolización clara de la oscuridad y negrura que deben acompañar al prisionero.

Sigamos con la versión sefardí:

«Varón que sintió esto, a la mar ya se echó.
Su puerpo (sic) le hizo barco, sus brazos remador.
Nadando y navegando, al riyó alcanzó».

Abriendo un paréntesis indicaré antes de nada que hemos abandonado momentáneamente el ritual de reclusión. No hay que perder de vista que este ritual,

14. J. G. FRAZER, *The golden Bough*, P. II, *Taboo and the Perils of the Soul*. 3.^a ed., London, 1911, págs. 1 a 25.

como cualquier otro de los citados por Propp, cuando son rastreables en las narraciones populares, se inscriben en el esquema clásico del cuento a que antes he aludido —estabilidad inicial-ruptura-estabilidad final—. De ninguna manera las narraciones populares son el reflejo exacto de ningún rito aunque toman, para su propia elaboración, el material que los ritos le ofrecen. En esta utilización del material ritual es donde reside en gran parte, a mi parecer, la extraña conservación y transmisión de los relatos populares. Cerramos el paréntesis.

Así pues, y volviendo a la versión sefardí, tenemos que el joven, el varón, al conocer la suerte de su amada, se lanza al agua y a manera de barco —probablemente otro tema mítico que no es cuestión de analizar ahora— alcanza el *riyo*-castillo donde la amada está. Esta secuencia, atendiendo al significado de las anteriores, comporta una doble lectura:

- a) o bien se trata de una acción tendente a transgredir la prohibición paterna (el padre ha encerrado a la hija ante el temor de que se pierda en sentido literal o en sentido moral);
- b) o bien se trata de una acción tendente a reparar la transgresión inicial implícita (el padre ha encerrado a la hija como castigo a una transgresión que ahora el amante pretende reparar).

Ambas soluciones son igualmente frecuentes en la narración popular con la diferencia de que en la primera el transgresor suele ser, pero no obligatoriamente, un personaje negativo. En todo caso nos hallamos ante una secuencia destinada a quebrantar el encerramiento de la víctima. Víctima cuyo comportamiento es el siguiente:

«Echó sus estrenzados, ariva la suvió».

Está claro que no se trata de *la* sino de *lo*.

Con estas trenzas tan maravillosamente largas como para que por ellas pueda subir el enamorado volvemos de nuevo al ritual del encerramiento.

En lo que se refiere a la persona sujeto de encerramiento encontramos que, según el citado Frazer, podían ser reyes o jefes, sus hijos o cualquier persona susceptible de convertirse en jefe o compañero matrimonial del jefe. Un caso particular parece que lo constituye la reclusión de las muchachas durante la purificación menstrual e incluso durante toda la pubertad en determinados casos y hasta el momento de contraer matrimonio. Durante este tiempo una de las prohibiciones era precisamente la de cortarse el pelo que se pensaba tenía un poder mágico y que era la sede del alma. Los ejemplos de cuentos populares en los que se conservan rastros de esta costumbre son numerosísimos en toda Europa y cualquier cita resulta innecesaria. Como detalle curioso observaremos que las trenzas son reemplazadas en las versiones literarias más elaboradas por una escala de cuerdas. Baste recordar el ejemplo conocidísimo de Romeo y Julieta.

Termina la versión sefardí con:

«S'assenta en silla de oro, que nunca s'assentó».

Verso referido al varón y que es una forma críptica y resumida de las otras versiones en las que los enamorados se dan las manos en señal inequívoca de final feliz. En ocasiones se plantea una intervención del padre de la doncella que intenta impedir el desenlace pero que, finalmente, se apiada y muestra su acuerdo.

Junto a esta versión básica sumamente condensada hemos indicado que existen otras más amplias por contaminación de algunos tópicos folklóricos como el del lavamiento del varón por parte de la dama y la cena, en algunas versiones suntuosa y detallada, que ésta le ofrece. Me permitiré indicar que la abundancia de manjares en esta cena no es tan arbitraria como a primera vista podría parecer dado lo reducido de los romances en los que, a veces, la descripción y enumeración de los manjares ocupa casi la mitad de la composición. Por el contrario, la abundancia de comida forma también parte del ritual de segregación o encerramiento. Los encerrados lo son con abundancia de provisiones, rasgo que apunta al aislamiento en que el personaje debía ser mantenido y que, a veces, es substituida por un ventanuco por el que se le servía la comida de manera que no pudiera ver a los servidores ni ser visto por ellos.

Algunas observaciones ahora en lo que respecta al espacio en el que se lleva a cabo el encerramiento.

Hemos visto que este espacio en el romance que acabamos de analizar de manera somera se sitúa en un medio acuático. He aludido antes, sin embargo, al hecho de que lo significativo no es que se trate de un medio acuático sino de un espacio aislado, fuera de todo lugar habitado. Este espacio es en los cuentos folklóricos el campo o el interior de un bosque. Corresponde este espacio al utilizado para la segregación de los individuos sometidos a un rito de iniciación al término del cual se reintegraban a la tribu en calidad de adultos y podían contraer matrimonio. Como vemos, el paralelismo con el romance que nos ocupa no puede ser mayor. Reminiscencias de este ritual las encontramos, pasadas por el convencionalismo folklórico, en otro romance sefardí, *La choza del desesperado*. En él se cuenta también una frustración amorosa o una prohibición que lleva al desesperado o a la desesperada a construirse una choza o castillo en el medio del campo a la que hace entrar o subir a los pasajeros para contarles sus propias penas y contrastarlas con las de los viandantes. En caso de que las penas de éstos sean mayores promete el/la protagonista escucharlas con paciencia, pero si ocurre lo contrario anuncia su propio suicidio. Vemos, pues, que las dos series de romances se construyen en los moldes de la narración folklórica con los elementos de rituales de iniciación y segregación que son, a no dudarlo, anteriores a la fábula griega. Mi hipótesis es, así, que el romance sefardí es el último eslabón conservado de

un antiguo rito de iniciación que nada debe a la fábula griega. ¿Por qué este tema no se ha conservado en el folklore peninsular? Grande es la tentación de concluir que en este caso —como en otros que convendría analizar— y recordando a León Felipe, los judíos se llevaron la canción. En la Península la versión primitiva ha evolucionado de manera que hoy nos resulta irreconocible aunque se encuentran reminiscencias en algunos romances que no voy a analizar ahora. En cuanto a la fábula de Hero y Leandro griega o bien se conserva inmutable gracias al cultivo literario o evoluciona, a mi parecer, hacia el tema de las serranas salteadoras tan frecuentes en el teatro clásico y en el folklore sufriendo la influencia de otros mitos como, por ejemplo, el de Eros y Psique en el caso del auto sacramental de Tirso de Molina *La ninfa del cielo*. En todos los casos se trata de una frustración o imposibilidad amorosa inicial que lleva a la amante a aislarse y convertirse en vengadora de su honor con resultados varios ¡Qué lejos ya del ritual iniciático!

Abandonando el anecdótico erudito que hasta ahora hemos seguido mi conclusión será simple: la absoluta necesidad para la crítica literaria de la literatura española de contar con el aporte de la tradición sefardí. Si el trabajo de recopilación que hasta ahora se ha hecho en este terreno es de suma utilidad e imprescindible y debe continuar antes de que los últimos vestigios se pierdan definitivamente, el análisis de estos materiales se impone como una necesidad que nos permita reinterpretar y encontrar antecedentes nuevos a las letras españolas. Y ello no por nostalgia del pasado sino como trabajo de porvenir. Resulta lógico que los sefardíes hayan conservado mejor el tratamiento de ciertos temas narrativos primitivos independientes de la cultura tradicional ya que esa conservación era el único vínculo que los ligaba a sus orígenes, mientras que los transmisores de la Península tenían otros apoyos y evolucionaban dentro de una normatividad cultural inspirada en los modelos griegos o latinos. Nada más lógico, en estas condiciones, que una invitación al estudio de unas fuentes de las que únicamente podemos esperar ventajas.