

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA



FUNDACIÓN RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

Apertura del Bienio Ramón Menéndez Pidal
(2018-2019)



Flor nueva de Romances viejos

Amancio Prada
voz, guitarra y zanfona

Madrid, 26 de noviembre de 2018

NOTAS AL MARGEN DE UN CONCIERTO

El constante y ya antiguo interés de Amancio Prada por el Romancero y la poesía tradicional se refleja en la variada selección de temas romancísticos y líricos, pertenecientes a muy distintos subgéneros, geografías y épocas, que configuran el programa de su concierto.

Las siguientes notas no tienen otra pretensión que la de situar las versiones cantadas por Amancio Prada en el contexto del corpus textual de los romances a que pertenecen. Dada la ocasión del concierto, nos ha parecido oportuno señalar la vinculación de los romances interpretados con R. Menéndez Pidal, su familia y escuela [J.A.C.]



La Fundación Ramón Menéndez Pidal desea manifestar su gratitud a la Fundación Ramón Areces por su renovado apoyo y, en particular, por su mecenazgo de diversos actos del «Bienio Ramón Menéndez Pidal», incluyendo la organización del presente concierto.

1. Romance de Gaiferos de Mormaltán (IGR, 9012)

Gaiferos de Mormaltán es la más afortunada de las recreaciones romancísticas elaboradas por Manuel Murguía (o alguno de sus colaboradores) para unas proyectadas y nunca impresas *Rimas populares de Galicia* que, en su visión, ofrecerían un romancero gallego autóctono muy diferenciado del castellano.

El romance narra, según su editor, la peregrinación y muerte en Compostela de Guillermo X, duque de Aquitania, en 1137. Es una leyenda con escaso o nulo fundamento histórico.

El texto lo publicó Murguía por primera vez en *Galicia* (Barcelona: Daniel Cortezo, 1888), pp. 423-424, aunque afirmaba haberlo recogido ya en 1881 (*La Ilustración gallega y asturiana*, III, núm. 30, p. 352), citando los dos versos finales y un incipit, «¿Dónde vas, meu soldadiño», que no coincide con el de la versión de 1888.

Una versión posterior, que regulariza la métrica, completa algún hemistiquio falto, y añade o modifica varios versos, es la popularizada por Faustino Santalices, muy posiblemente refundida por él mismo, cantada con acompañamiento de zanfona, que grabó en 1949.

Santalices interpretó su versión de *Gaiferos de Mormaltán* en un homenaje que ofrecieron los Centros Gallego y Asturiano de Madrid a R. Menéndez Pidal por su 85 cumpleaños, el 13 de marzo de 1954. Según el programa impreso del acto:

En la sobremesa del homenaje, el gran conocedor de la Música medieval, y maestro de zanfonistas, D. Faustino Santalices, ofrendará a D. Ramón la interpretación de una selección de Cantigas do Cancioneiro de Martín Codax, y de los romances de dona Silvana y de *Gaiferos de Mormaltán*, acompañándose de la zanfona, primer instrumento polifónico de la Edad Media.

Se conserva un folleto de pequeño formato publicado con motivo de ese homenaje en el que Santalices ofrece una descripción de la zanfona, junto a notas históricas y otras consideraciones.

Amati, Guarnerius, etc.). Al surgir de las manos de aquellos insuperables constructores, con la forma, la sonoridad y el timbre que hoy tiene, eclipsó a todos los demás instrumentos similares de cuerda anteriores.

La Zanfona forma con la gaita la pareja de instrumentos típicos de Galicia. La primera desapareció y hoy, no es más que un objeto arqueológico. Después de pacientes investigaciones, ha vuelto a sonar; pero su voz ancestral no encaja en el ambiente de "jazzband" que ahora predomina.

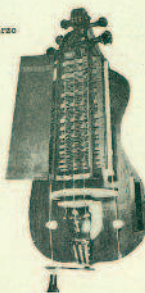
Es dulce y pastoso su sonido. Invita al reposo y da la sensación de un eco lejano, suscitando recuerdos de edades pretéritas.

F. Santalices

Homenaje a Menéndez Pidal

13 de Marzo

1954



ZANFONA

La Zanfona

En las crónicas y en la lírica medievales, se la designa con diferentes nombres: Sambuca rotata, Viola da ardo, Ghiranda ribera, Stumpella, Lyra rustica, Clunforne, Clunfonia, Zampogna, Lira mendicorum y, en los clásicos gallegos se denomina: Sanfona, Sanfonia, Zampota o Zanfona.

Es un instrumento constituido por cinco cuerdas, tres cantantes y dos pedales, cuyo sonido se produce por la fricción de un disco de madera untado de resina, sobre el que van apoyadas las cuerdas que parten del puente al clavijero. El organistrum, instrumento de la alta Edad Media, es el antecesor ó congénero de la Zanfona. De la escala de los escaordos establecida por Guido de Arezzo.

Fué el instrumento predilecto de trovadores, trovadores y juglares de la Escuela lírica galaicoportuguesa. Toda la producción poética de esta Escuela conservada en los cancioneros (1.697, Cantigas de Amor, Amigo, Escarola y Maldicir, todas líricas y cantables) no hay duda alguna que fueron acompañadas por la Zanfona, el más perfecto de los instrumentos de aquella época. Con sus cuerdas, su rueda y su teclado se va dibujada a la cabeza de la cantiga de CLX del Rey Sabio, en el códice escorialense.

Su desaparición definitiva fué ocasionada por el perfeccionamiento del violín debido a los famosos maestros de la Escuela de Cremona (Stradivarius,

Bibl.:

FORNEIRO PÉREZ, J. Luis, "El Romancero gallego: una tradición oral mal conocida", *Actes del Col.loqui sobre cançó tradicional*. Reus, setembre 1990, ed. S. Rebés (Barcelona: Abadia de Montserrat, 1994), 171-180.

CID, J. Antonio, "Manuel Murguía y la invención de un Romancero gallego apócrifo", *Estudos de Literatura Oral*, Univ. do Algarve, núm. 11 (2005) [1990], 51-72.

2. La hermana cautiva (IGR, 0169)

La hermana cautiva, o *Don Bueso* (~*Don Boiso*), es uno de los romances más difundidos en el mundo hispánico. Al romance y las composiciones emparentadas que se documentan en todo el continente dedicó R. Menéndez Pidal el más ambicioso de sus trabajos comparatistas sobre el romancero y la balada europea.

La hipótesis de Menéndez Pidal es que las narraciones baladísticas que tratan del tema de la doncella de alto linaje raptada, obligada a realizar tareas serviles, y finalmente rescatada por su hermano, tienen todas ellas su origen en la segunda parte de *Kudrun*, poema heroico alemán del siglo XIII. A partir de una refundición abreviada del poema se habría dado lugar a una balada tradicional cuyos estratos más antiguos estarían representados por las áreas «laterales»: el romance español y la balada *Meererin*, conservada en el enclave aislado de lengua alemana de Gottschee, en la actual Eslovenia. De una refundición posterior, «contaminada» con el tema análogo de la balada francesa de *La Porcheronne* (es decir *La noble porquera*, del N.O. de España, y *La porquerola* de la tradición catalana y balear), procederían varias otras baladas alemanas, escandinavas, etc.

El romance de *La hermana cautiva* reviste muy diversas formas en la tradición oral hispánica. La variante más arcaica, en verso hexasilábico, tiene amplia difusión en el Norte peninsular y entre los sefardíes. Las versiones judeo-españolas presentan restos de una estructura paralelística, otra señalada marca de arcaísmo, como en la versión de Sarajevo recogida por M. Manrique de Lara en 1911:

Levántime, madre, un día de mañanica;
me fui a lavar la cara onde el sol salía.
Salieron tres moros, me cautivarían,
a otro reinado ellos me llevarían.
—Merquedéis, señora, esta linda esclava.
que en todo vuestro reinado no hay más galana.
—¿Para qué yo quiero esta linda esclava?
El rey es mancebo se la toma por amada.
—Tomedéis, señora, tomedéis esta cautiva,
que en todo vuestro reinado no hay más válida.
—¿Para qué yo quiero esta esclava luzida?
El rey es mancebo, se la toma por amiga.
—Quíteleis, señora, el beber del vino;
perderá colores y cobrará suspiro.
Quíteleis, señora, el beber del claro;

perderá colores y cobrará desmayo.
—Cuánto más le quito el beber del vino,
más se le reciende su color valido.
Cuánto más le quito el beber del claro,
más se le reciende su color galano.
—Mandadla, señora, a lavar al río,
que lave los paños, paños y los linos;
perderá colores y cobrará suspiros [...]

En la península, las versiones en hexasílabos ocupaban un área extensa, divisible en varios subtipos. Como ejemplo de uno de los más difundidos:

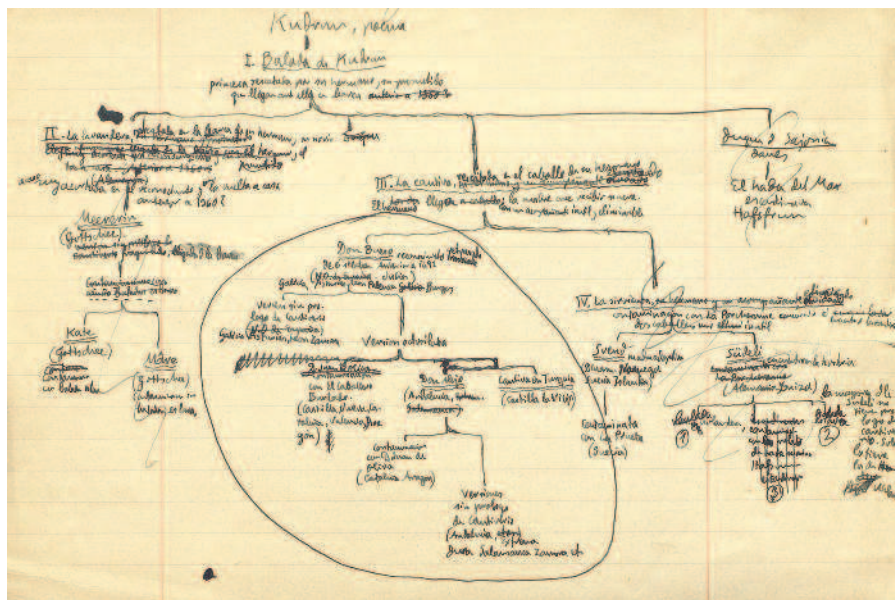
Camina don Bueso mañanita fría
a tierra de moros a buscar amiga
no la encuentra en pueblos ni tampoco en villa,
la encontró lavando en una fuente fría:
—Quítate de ahí, mora, hija de judía,
beba mi caballo en esta fuente fría.
—Reviente el caballo y el que en él venía,
que yo no soy mora ni hija de judía,
que soy cristianita, bautizada en pila.
—Si fueras cristiana, yo te llevaría,
y si fueras mora, ahí te dejaría.
—Mi padre es el rey, plantaba la oliva,
y mi madre, la reina, sentadita en silla;
mi hermana mayor lavaba y cosía;
yo, la más pequeña, las sedas torcía,
mi hermano, don Bueso, los toros corría.

Mucho más frecuentes en España, Portugal y América, son las versiones octosilábicas, con muy distintos prototipos, y un amplio espectro de variantes formales y de contenido. A uno de los subtipos octosilábicos pertenece la versión que interpreta Amancio Prada.

El estado final de la evolución del romance presenta versiones «avulgadas» que sitúan el relato en el contexto de las guerras de África de los siglos XIX y XX:

Vamos a cantar, señores, estas coplas de la niña,
que cautivaron los moros en los riscos de Melilla,
que cautivaron los moros desde pequeñita y niña.
Cuando yo era pequeñita y apenas tenía cinco años,

de los brazos de mi padre los moros me arrebataron.
 La mora que me crió la llaman la Martinica;
 y el moro que me robó le llaman el Mortifica [...]



Borrador de R. Menéndez Pidal, con esquema de la “genealogía» de las baladas derivadas de *Kudrun*.

Bibl.:

MENÉNDEZ PIDAL, R., “Supervivencia del poema de Kudrun (orígenes de la balada)”, *RFE*, XX (1933), 1-59. trad.: “Das Fortleben des Kudrungedichtes (Der Ursprung der Ballade)”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, V (1936), 85-122: incl. en *Probleme der Volksballadenforschung* (Darmstadt: Wege der Forschung, 1975), 138-193.

WARD, D., “Nochmals Kudrun: Ballade und Epos. Eine Erwiderung”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, XVII (1972), 70-86.

MAISACK, H., *Kudrun zwischen Spanien und Byzanz* (Berlin: Erich Schmidt, 1978).

ALBERTI, Rafael, *Romance de Don Bueso y la Infanta Cautiva. Romance antiguo escenificado*, ed. Carlos Flores Pazos (Cádiz: Diputación, 2006).

3. La bella en misa {La misa de amor} (IGR, 0107)

Amancio Prada interpreta la versión de la *Flor nueva de romances viejos* de R. Menéndez Pidal. El arreglo pidaliano se basa en el único texto del s. XVI, conservado en pliegos sueltos góticos, y en versiones tradicionales del occidente peninsular.

El romance de *La bella en misa* es muy popular en Cataluña (*La dama d'Aragó*), y entre los sefardíes de Oriente y Marruecos, y en raras versiones de Extremadura, Castilla, Andalucía, y portuguesas de Trás os Montes.

Miguel de Unamuno facilitó, hacia 1905, a R. Menéndez Pidal una versión recogida en Almoharín (Cáceres):

Mañanita de San Juan, mañanita de primor,
donde damas y galanes. van a oír misa y sermón,
y esta dama va en el medio que de todas es la flor.
Lleva saya sobre saya, y jubçon sobre jubón,
Y en sus dedos blancos lleva anillos de gran valor.
A la entrada de la iglesia su pie derecho metió;
solamente con dos dedos agua bendita tomó
y un poquito más arriba de rodillas se hincó;
tres golpes se dio en el pecho, ha dicho la confesión.
El que decía la misa no la pudo decir, no;
el que le estaba ayudando las vinajeras quebró;
el sacristán en el coro el “Credo” se le olvidó;
el monacillo tocando ha quebrado el esquilón;
las campanas repicando solas han perdido el son.
Las damas mueren de envidia y los galanes de amor,
sólo en ver tanta hermosura como esta niña llevó.

Unamuno señala que en el canto este y otros romances “se acompañan con un tambor destemplado, por uno solo, y el pueblo repite en coro lo que el primero canta. Al estar cantando le animan con «¡Eá! ¡Tú!, etc. ¡La noche de Nochebuena!”.

Se han señalado parentescos tipológicos o (más dudosos) genéticos de *La bella en misa*, con baladas griegas (*Hê nífê Koumpára*, «La dama de honor que reemplaza a la novia») y francesas («Les atours de Marie-Madeleine»).

Diego Catalán advirtió la coincidencia, en la anécdota lírica de una dama que con su belleza perturba los oficios religiosos, del romance con un episodio de la novela china *Chin P'ing Mei* (El ciruelo en el vaso de oro), donde se narra cómo «Loto de Oro, después de dormir con Hsi-mên Ch'ing en una cámara del templo budista, sin preocuparse de los servicios fúnebres en honra

del señor Wu, su marido, a quien los amantes han asesinado arteramente, acude, al fin, a la ceremonia después de peinarse y vestirse para extremar su atractivo. Los monjes, al verla acercarse a la plataforma de la oración, pierden el control de sus acciones:

El chantre perdió el seso y, al leer los libros sagrados, no sabía si se hallaban cabeza abajo.

Los santos oficiantes se volvían locos al leer sus oraciones, no sabiendo a ciencia cierta qué línea leían.

El acólito del incensario puso los vasos boca abajo y otro lo agarró creyendo que era su candela.

El lector, en vez de leer “El poderoso imperio de Sung”, lo llamó en su lugar “de Tang”.

El exorcista, en vez de salmodiar “Señor Wu”, exclamó : “¡Señora Wu!”.

Al viejo monje le batía tan terriblemente el corazón, que erró el bombo y dio sobre la mano del monje joven.

El joven monje tenía tan absorta su mente, que, con el palillo del bombo, dio sobre la cabeza del viejo monje.

Largos y pacientes años de noviciado allí se esfumaron; y, si hubieran descendido sobre la tierra diez mil santos, no habría sucedido nada más aceptable».

Como observa Catalán: «La “balada” china y el romance castellano se muestran muy afines en la descripción del poder de la hermosura sobre los que participan en los oficios divinos, aludiendo a tres tipos de desorden: en el manejo de los vasos y objetos sagrados, en la música y en las palabras trabucadas de los rezos».

Así, en la tradición portuguesa se dice:

Ao entrar para a igreja sete padres namorou:
o cura que dizia a missa logo para trás olhou,
o que le ajudava à missa na confissão se enganou,
o que mudou o missal sete folhas lhe rasgou,
o que lhe dava as galhetas todo o vinho lhe arramou,
e o que tocava o sino do campanário saltou.
— ¡Mal haja a dona Maria e mais quem na cá passou,
em tão pouquinho tempo tanto mal ela causou!

En la andaluza:

A la bajada del coche el chapín se le cayó

y la niña, por cogerlo, su blanca pierna enseñó,
las mujeres con envidia y los hombres con amor.
El que está en el campanario de cabeza se cayó,
el que barría la iglesia un ochavo se encontró,
el que cerraba las puertas cuatro dedos se pilló,
el que apagaba las velas los bigotes se quemó
y el que decía la misa,
por decir «Dominus bisco», [dijo] «¡Malhaya sea el amor,
que por una blanca pierna todo esto sucedió!»

(Cádiz)

En la tradición extremeña y castellana:

El sacristán en el coro el «Credo» se le olvidó,
el que toca las campanas también ha perdido el son,
el que decía la misa no la pudo decir, no,
el que estaba predicando no pudo predicar, no

(Cáceres)

Cuando iba entrando en misa se le cayó el resplandor.
El que decía la misa, por mirarla, se turbó,
el que mudaba el misal, por mirarla, le tumbó,
el que da las vinajeras, por mirarla, las vertió,
el que estaba en la tribuna, por mirarla, se cayó

(Ávila)

En la tradición sefardí de los Balcanes y el Oriente próximo:

Asegún entró en la iglesia, la iglesia se arrelumbró,
el que tañe la campana de tañer él ya dexó,
el que dizía la misa de dezir él la dexó.
— Tañe, tañe, desdichado, que por ti no vine yo

(Bosnia)

Bibl.:

ENTWISTLE, William J., “*La dama de Aragón*”, *HR*, VI (1938), 185-192; “A Note on *La dama de Aragón*”, *HR*, VIII (1940), 156-159.

LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa, El romance de la *Misa de amor*”, *RFH*, III (1941), 24-42.

ARMISTEAD, Samuel G., & Joseph H. SILVERMAN, “ ‘La dama de Aragón’: Its Greek and Romance Congeners”, *KRQ*, XIV (1967), 227-238.

AYENSA I PRAT, Eusebi, “Relacions culturals catalano-gregues: El cas de «La dama d’Aragó»”, II Jornades de cultura popular a les Illes Balears (Ciutadella: Consell Insular de Menorca, 1995), 65-72.

POMEROY, Hilary, “From Greece to Spain and Back: A Sephardic Ballad’s Journey [«La bella en misa»]”, *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson* (London: Queen Mary and Westfield College, 1998), 147-157.

CATALÁN, Diego, “Dificultades del comparatisme. Una «balada» china y un romance: *La bella en misa*”, en *Arte poètica del romancero oral*, II (Madrid: Siglo XXI, 1998), 112-118.

LA DAMA D'ARAGÓ
cançó popular

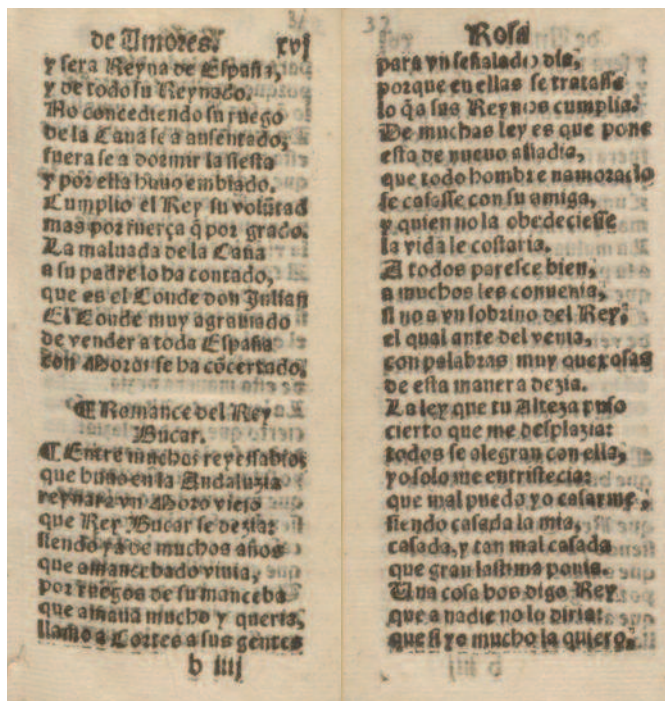
roc. 2 - roc

A A-ra - Gó n'hi ha una dama que és boni ca con un
sol te la cabellera rossa li arri va fins als talons sa a mo-
rosa flana ma rra no tu d'ora del meç cor ay de la mor'

4. Quiero dormir y no puedo

Composición lírica publicada en los *Villancicos i Canciones* de Juan Vázquez (Osuna, 1551), y en la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554).

La canción guarda evidente relación con el «Romance del rey Bucar», o *Entre muchos reyes sabios* (IGR, 2338), impreso por Timoneda en el *Cancionero llamado Sarao de amor*, de 1561, y de nuevo en la *Rosa de amores*, en 1573.



Entre muchos reyes sabios que hubo en l'Andaluzía
reynara un moro viejo que rey Bucar se dezía.
Siendo ya de muchos años que amancebado vivía,
por ruegos de su manceba que amava mucho y quería,
llamó a cortes a sus gentes para un señalado día,
porque en ellas se tratase lo que a sus reynos complía.
De muchas leyes que pone esta de nuevo añadía:
que todo hombre namorado se casasse con su amiga,
y quien no la obedeciesse la vida le costaría.
A todos parece bien, a muchos les convenía,
sino a un primo del rey el qual ante d'él venía,
con palabras muy quexosas desta manera dezía:
—La ley que su alteza puso cierto que me desplazía,
todos se alegran con ella, yo solo me entristezía,
que mal puedo yo casarme siendo casada la mía,
casada, y tan mal casada que gran lástima ponía.
Una cosa hos digo rey, que a nadie no la diría,
que si yo mucho la quiero ella muy más me quería.—
Allí hablara el rey Bucar, esta respuesta le hazía:
—Siendo casada qual dizes, la ley no te comprendía.

(Cancionero llamado *Sarao de amor*)

Parece evidente que, en este caso, la canción precedió al romance; y ello no solo por la cronología de las respectivas ediciones sino por el estilo culto del romance, muy alejado del de la canción.

Bibl.:

Nuevo corpus de la antigua lirica popular hispánica (siglos XV a XVII, ed. Margit Frenk (México: UNAM-El Colegio de México-FCE. 2003), núm. 304C.

Beltrán, Vicenç, intr. a Joan Timoneda, *Rosa de amores. Rosa gentil* (México: Frente de Afir-
mación Hispanista [sic], 2018), pp. 91-94.

5. ¡Quedito! no me toquéis / Morenica, dime cuándo

Se enlazan dos canciones líricas tradicionales, independientes en su origen. La primera se conoce solo a través de un manuscrito, de la B.N.E., el denominado “Cancionero de Gabriel de Peralta”, que incluye composiciones de varios autores, sobre todo de la primera mitad del s. XVI. El texto completo es:

¡Quedito! No me toquéis,
entrañas mías,
que tenéis las manos frías.

Yo os doy mi fe que venís
esta noche tan helado,
que, si vos no lo sentís,
de sentido estáis privado.
No toquéis en lo vedado,
entrañas mías,
que tenéis las manos frías.

La segunda, «Morenica, dime cuándo», procede de una «Ensaladilla» incluida en el *Romancero* de Pedro de Padilla, Madrid, 1583 (Frenk, núm. 381C). Los dos primeros versos tuvieron vida independiente (Frenk, núms. 381A y B).

* * *

A propósito de estas composiciones líricas de tipo tradicional, es oportuno recordar que en los primeros estudios sobre la lírica popular castellana tuvo especial incidencia el discurso de R. Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española*, leído hace ahora un siglo en el Ateneo de Madrid, en noviembre de 1919. Según José Manuel Blecuá:

Don Ramón Menéndez Pidal, el gran maestro de los romanistas, puede muy bien hacer suya la célebre frase de Nebrija [«Yo fui el primero que abrió tienda de la lengua latina en España...»] y afirmar con el mismo orgullo que todo lo que se sabe de nuestra lírica primitiva —y de otras muchas cosas— se ha de referir a él. Incluso lo que no pudo decir en 1919, fecha de su perfecta y ya clásica conferencia, lo adivinó con tanta penetración, que los descubrimientos posteriores sólo vinieron a confirmar sus hipótesis. (No es que nuestro gran filólogo se sacase de la manga toda una lírica, pero le faltó muy poco).

Aunque para Menéndez Pidal “la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa”, le fue posible recuperar varios testimonios, gracias a su supervivencia en los Siglos de Oro y su continuidad en la poesía oral, y trazar un vivo panorama de varios subgéneros y esquemas formales de la lírica tradicional, recurriendo a las mismas fuentes (obras teatrales, glosas de poetas cultos, citas embebidas en crónicas, novelas, y otras obras en prosa, etc.), que han seguido siendo exploradas fructíferamente por estudiosos posteriores, desde Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, a Margit Frenk y Pedro Cátedra.



Bibl.:

Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional, ed. Dámaso Alonso & José Manuel Blecua (Madrid: Gredos, 1956), núms. 215, 424.

Frenk, Margit, ed., *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (México: UNAM-El Colegio de México-FCE, 2003).

6. El prisionero (IGR 0078)

La versión elegida por Amancio Prada es la de la *Flor nueva* de Menéndez Pidal, que con ligeras reelaboraciones sigue muy de cerca la versión breve glosada de Garci Sánchez de Badajoz, del *Cancionero general* de 1511, idéntica a la del *Cancionero de romances* de Amberes, de c. 1548. Del siglo XVI son también versiones extensas que, con menor eficacia estética, dotan de un feliz desenlace al sufrimiento del prisionero:

Por el mes era de mayo cuando hace la calor,
cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados van a servir al amor,
sino yo, triste cuitado, que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día, ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla que me cantaba al albor.
Matómela un balletero ¡Dele Dios mal galardón!
Cabellos de mi cabeza, lléganme al corvejón,
los cabellos de mi barba por manteles tengo yo;
las uñas de las mis manos por cuchillo tajador.
Si lo hacía el buen rey, hácelo como señor,
si lo hace el carcelero, hácelo como traidor.
Mas quién ahora me diese un pájaro hablador,
siquiera fuese calandria, o tordico, o ruiseñor,
criado fuese entre damas. y avezado a la razón,
que me lleve una embajada a mi esposa Leonor:
que me envíe una empanada, no de trucha, ni salmón,
sino de una lima sorda. y de un pico tajador:
la lima para los hierros y el pico para el torreón.
Oídolo había el rey, mandóle quitar la prisión.

(*Cancionero de romances*, Amberes, 1550)

El romance ha pervivido en la tradición oral moderna, con amplia difusión entre los sefardíes de Oriente y Marruecos, en todo el Norte y Occidente peninsular, incluyendo Portugal y Cataluña, y en Andalucía, donde el romance forma parte del repertorio del cante flamenco, pero está también registrado en recitadores no gitanos.

Para el poeta Pedro Salinas el romance de *El prisionero* «se merece estar a la cabeza, en tiempo e intensidad, de las elegías de la soledad en lengua española». Esa intensidad se debe en buena parte al contraste de la soledad del preso con el despertar primaveral de las fuerzas de la naturaleza. En versiones de Zamora y León el romance se canta a veces con el estribillo discontinuo

¡Vitor vitanda! ¡Vitanda vitor!, es decir, «¡Viva lo vedado!», en alusión indudable al citado despertar del erotismo. Esas mismas versiones suelen contener un préstamo del romance de *Fontefrida* y su celebrada tortolilla, y convierten al prisionero en prisionera. En versión sintética:

*Mes de Mayo, mes de Mayo,

¡Vitor vitanda!,

tiempo de la gran calor

¡Vitanda vitor!,

Cuando el trigo estaba en cierce, y el lino en la verde flor;
cuando los toros son bravos, y el caballo corredor.
cuando los enamorados andan en busca de amor;
los mozos andan en gala, las mocitas en jubón.
Y yo, la triste de mi, metida en esta prisión,
sin saber cuándo amanece, ni cuando rayaba el sol;
si no es por tres pajarcicos que me cantan al albor:
la una es la calandria, el otro es el ruiseñor,
la otra la tortolica, que anda sola, sin amor:
no se posa en prados verdes, ni árboles que tengan flor,
que se posa en las aradas a la sombra de un terrón.
Me la mató un caballero, maldito sea de Dios.
Si lo hizo por la pluma, de oro se la daba yo;
si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarterón;
si la mató por soberbia, que nunca alcance perdón.

Con señalado acierto, Amancio Prada enlaza su interpretación del romance con la del villancico de Juan del Encina «No te tardes, carcelero», dentro de la misma atmósfera de una “cárcel de amor”, pues en ese sentido ha sido reinterpretado el romance desde las glosas del s. XVI hasta la tradición oral moderna. Del mismo Juan del Encina es el romance «Mi libertad en sosiego», reimpresso en el mismo folio del *Cancionero general* donde se imprimió la glosa de *El prisionero* de Garcí Sánchez de Badajoz. Leemos allí, en su final:

...Cuando quise defenderme, ya estaba todo tomado;
hube de darme a prisión de grado, siendo forzado.
Agora, triste cativo, de mí estoy enajenado;
cuando pienso libertarme, hállome más cativado.
No tiene ningún concierto la ley del enamorado;
del amor y su poder no hay quien pueda ser librado.



Mariana Laín, contribución al libro colectivo (Mariana Laín, Miluca Sanz, Mela Ferrer y Javier Lerín), *Romance del prisionero* (Madrid: Libroz, 2017).

Bibl.:

RODRIGO, Joaquín, “Romancillo. Canto y piano [*El prisionero*]”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 21 (1951), 353-362.

BIZZARRI, H. Ó., “Tradición y originalidad en el romance de *El prisionero*”, *Letras*, B. Aires, núm. 13 (1985), 33-38.

CARILLA, E., “El romance del *Prisionero*”, *Estudios de literatura española* (Rosario, Tucumán, 1958); incl. en *Literatura española* (Tucumán, 1971), 49-59.

PÉREZ PRIEGO, M. Á., “El romance de *El prisionero* en la tradición impresa”, *Voz y Letra*, II.2 (1991), 3-20.

McGRADY, Donald, “Misterio y tradición en el romance del *Prisionero*”, *ACIH*, X (1992), I, 273-282.

ROBERTSON, Sandra, “The Limits of Narrative Structure: One Aspect in the Study of *El prisionero*”, en *El Romancero hoy: Poética* (1979), 313-318.

ROBERTSON, Sandra, “La canción de *El prisionero*’ en la tradición gitano-andaluza”, *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional sobre el Romancero* (1989), 609-616.

7. Rosafresca (IGR 0611)

El breve romance de *Rosafresca* desarrolla el motivo bien conocido del falso mensajero que «recabda» para sí mismo y, en este caso, indispone a la dama, a quien lleva el mensaje, con su señor.

Jerónimo Pinar, poeta de la corte de Isabel la Católica, en un «juego trovado» que hizo a la reina hacia 1495, califica ya al romance como antiguo:

... Y el cantar con gran dulzor,
un romance, aunque es antigo,
que por mi pasión lo digo
Rosa fresca y con amor

El propio Pinar, si no su hermana Florencia, es autor de una glosa al primer texto conocido del romance, impreso en el *Cancionero general* de 1511. El mismo texto, con simples variaciones de detalle se imprimió en no menos de ocho pliegos sueltos, además de en las varias ediciones del *Cancionero* de Amberes.

Existe un único testimonio de que el romance llegó a la tradición oral moderna. Se trata de una versión recogida por Tomás Navarro Tomás en Villarino tras la Sierra, Zamora, en 1910. Son solo los versos iniciales, que servían de comienzo a una versión del romance de *Albaniña*, o *La adúltera*:

—Catalina, Catalina, Catalina branca flor,
cuando te tuve en mis brazos no te supe estimar, no
y ahora que no te tengo yo te estimara mejor.
—Ahora, ahora, don Carlos, ahora que es la ocasión,
mi marido fuey pa caza a los montes de Aragón...

Bibl.:

DI STEFANO, Giuseppe, “Doble versión y testimonio único Jerónimo Pinar y el Romancero”, en *Variación y testimonio único Jerónimo. La reescritura de la poesía*, ed. J. L. Martos (Alicante: Univ. de Alicante, 2017), 73-83

LA GLOSA DEL 176 ROMANZE QVE DIZE ROSA

Fresca rosa fresca. y la glosa de la Reyna Troyanay la
glosa de Mora moray ma: &c la glosa dela mia
gran pena forte. y vnas coplas a vna ferrana.



Quando yo os quise querida
si supiera conoceros
no os tuuiera yo perdida
ni acuciara yo la vida
agora para quererds
porques razon que padezca
de esta causa mi dolor
llamos yo sin que os merezca
Rosa fresca rosa fresca
tan garida y con amor

Llamos yo con voz plañida
llena de gran compallion
con el alma en tristecida
de la pena dolorida
que ha sofrido el corazon
que el se baze mil pedazos
yo muero do quier que yo
pues que por mis brazos
Quia lo te tune e mis brazos
no te sabe seruir no.

No porqhos ouiesse errado
con pensamiento de errar
mas si me davo por culpado
pues publico mi pecado
deueys me de perdonar
no porque quando os ferua
mi querer os desiruo
mas porque paso sola
y agora que os seruiria
no vos puedo yo auer no

Risponde ella

Si supierades de amores
como supistes de engaños
vuestras fueran mis famozes
no bñiera con dolores
y censarades dos daños
del vuestro yo soy testigo
del mio callolo yo
que pierdo quando lo digo
Vuestra fue la culpa amigo
vuestra fue que mia no

Bibl. T'Serclaes

Pliego suelto, con la glosa de *Rosafresca*. Fotografía «inversa», obtenida por Menéndez Pidal cuando el pliego pertenecía al duque de T'Serclaes, antes de pasar a la biblioteca del marqués de Morbecq.

8. El enamorado y la muerte (IGR 0081)

Amancio Prada combina las versiones de la *Flor nueva* de R. Menéndez Pidal, y la del *Ramo de romances y baladas* de Agustín García Calvo, y añade aportaciones propias en algunos versos.

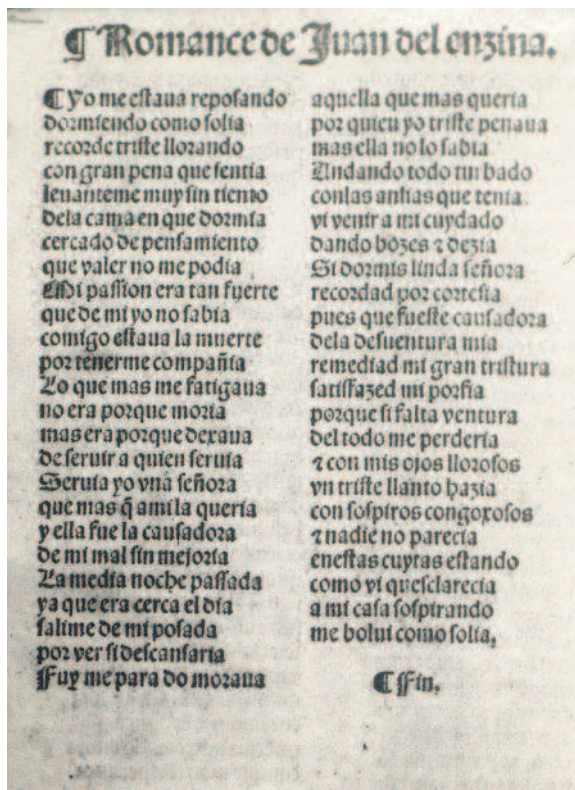
El romance tiene su origen en un romance trovadoresco de Juan del Encina, muy divulgado a partir de su *Cancionero* (Salamanca, 1496; y varias reimpressiones del siglo XVI), y en pliegos sueltos, el *Cancionero musical de Palacio*, donde se incluye la melodía compuesta por el propio Juan del Encina, y otras colecciones.

La tradición oral modificó profundamente la forma y el sentido del romance de Encina, convirtiendo una muerte presentida o metafórica en una muerte aplazada y real, pues el plazo se cumple.

El romance se conservó con especial vigor en Cataluña, y en raras versiones de Sanabria y el Oriente sefardí. Breves fragmentos del romance se suelen dar a *La penitencia del Rey Rodrigo* (IGR 0020) en León, Asturias y Lugo.

La excelente versión de San Martín de Castañeda, Zamora, recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en 1949, une el romance de *El enamorado y la muerte* a un tema muy distinto, *El alma en pena peregrina a Santiago* (IGR 0797). Transcribimos la parte correspondiente a nuestro romance:

Esta noche soñé un sueño muy contrario al alma mía,
soñé que tenía en mis brazos la prenda que más quería.
Era la Muerte que estaba haciéndome compañía:
—¿Qué haces aquí, la Muerte, a deshora en casa mía?
—Por ti vengo, Enamorado, que Dios del cielo me envía.
—Por Dios te pido, la Muerte, por Dios y Santa María,
que me dejes otra noche, que me dejes otro día,
que me quiero confesar, enmendarme de esta vida.—
Aún no era bien de noche y el mozo a rondar iba:
—¡Ábreme la puerta, blanca, ábreme la puerta, niña,
que si hoy no me la abres ya no la abres en la vida!
—¡Cómo quieres que te la abra, si yo abrirla no podía:
mi padre se está acostando, mi madre que no dormía,
mis hermanitos pequeños mirando a ver lo que hacía!
—Anda, vete a la ventana donde labraba y cosía;
echaréte un cordón de oro para que subas arriba,
donde mi cordón no alcance mi cabello te echaría.—
Estando en estas razones, la Muerte que allí volvía.
—Vamos, vamos, ‘Namorado, ya es hora ’ dejar la niña.—
Lo cogió la Muerte a cuestras por unos altos arriba...



Bibl.:

CATALÁN, Diego, “*El Enamorado y la Muerte*. De romance trovadoresco a romance novelesco”, en *Por campos del Romancero* (Madrid: Gredos, 1970), 13-55.

GARCÍA CALVO, Agustín, *Ramo de romances y baladas* (Zamora: Lucina, 1991).

GERICKE, Philip O., “Dos motivos tradicionales en *El Enamorado y la Muerte* [1982]”, *De balada y lírica. Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, I (1994), 277-284.

MUNDI PEDRET, Francisco, “*El enamorado y la Muerte*: Del romance juglaresco a la escenificación de Rafael Alberti”, *La Juglaresca. Actas del I Congreso...* (1986), 485-494.

OSTERGAARD, Ane-Grethe, “«El enamorado y la muerte». Id og super-ego i en gammel romance”, en *Hispanismen omkring S. Skydsgaard* (Kobenhavn, 1981), 517-532.

PALLEY, Julian, “La estructura onírica de «El enamorado y la muerte»”, *Hispanófila*, XIX (1975-1976), núm. 1 (55), 39-46; id. en *CHA*, núm. 298 (1975), 190-196.

9. El conde Arnaldos (IGR 0435)

El romance del conde o infante Arnaldos es un texto que todo buen aficionado a la poesía, sin más, conoce y admira dentro y fuera del mundo hispánico. El romántico, y exaltado patriota italiano Giovanni Berchet le dio el primer lugar en sus traducciones de *Vecchie romanze spagnole*, en 1837, y en sus advertencias previas al lector admonitoriamente escribía: «Si no saboreas este romance, si no penetras su sentido recóndito, no sigas leyendo. Tú te aburrirías y yo quedaría muy pesaroso de ello».

Y Henry W. Longfellow, poeta hoy no muy valorado pero en su tiempo el más leído y célebre en Norteamérica, publicaba en 1850 «The Secret of the Sea», uno de sus más conocidos poemas, que es una paráfrasis y comentario del romance.

¡Qué deliciosa visión me embarga cuando contemplo el mar! Todas las viejas leyendas románticas y todos mis ensueños acuden a la memoria.

Jarcias de seda, cuerdas de cendal, tal como nos deslumbran en las antiguas consejas; y los cantos de los marineros y el eco que sus voces hallan en la costa.

Pero sobre todo me asalta el recuerdo del romance español, el recuerdo del noble Conde Arnaldos y el místico cantar del marinero.

Sus líricos versos no rimados se suceden con dulce y monótona cadencia, como las olas en una ensenada donde la arena brilla cual la plata.

Y cuentan como el Conde Arnaldos con el halcón en la mano vio una majestuosa galera que se dirigía a la costa.

Y como oyó al viejo timonel cantar una canción tan mágica y sonora que las aves marinas se posaban absortas en el mástil a escuchar.

Hasta que el conde en su alma sintió tan vivo anhelo, que alzando su voz exclamó: «¡Timonel, por amor de Dios te pido que me enseñes esa maravillosa canción!»

«¿Quieres –replicó el marinero–, saber el secreto del mar? Solamente a aquellos que desafían sus peligros les es dado penetrar su misterio».

(Traducción de R. Menéndez Pidal)

Amancio Prada sigue la versión de la *Flor nueva* pidalina, que a su vez refunde ligeramente el texto del *Cancionero de romances* de Amberes. Esta versión breve omite la “letra” del cantar del marinero, que sí se incluye en el *Cancionero* de 1550 y en pliegos sueltos. Para Menéndez Pidal, y la crítica en general, la “canción no expresada” es muy superior, estéticamente, a la “canción dicha”. En cualquier caso, no cabe duda de que el eje del romance es el canto del marinero; es lo que atrae al conde Arnaldos hacia la nave, y le lleva a formular el ruego, no satisfecho, de escucharlo de nuevo.

Para Longfellow, el secreto del mar y el sentido recóndito del romance están en ese cantar del marinero. Lo sorprendente es que el cantar, la “letra” del cantar, no aparece en la primitiva versión del romance, y se describe sólo por sus efectos maravillosos:

... que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,
los peces que andan ‘nel hondo arriba los hace andar,
las aves que andan volando ‘nel mástil las faz posar.

Esos efectos pueden, en parte, variarse y ampliarse en otras versiones antiguas y de la tradición oral moderna:

... los que van por los caminos volverán pasos atrás,
las aves que van volando al suelo hace abajar,
los peces que están nadando todos juntos hace estar,
las naves que está remando no podían navegar...

...marineros que navegan dejaban de navegar,
los segadores que siegan ya dejaban de segar...

O incluso:

...mujeres que están preñadas pronto las hace abortar¹.

En los muy admirados textos del s. XVI el relato se centra, pues, en el misterioso cantar y la frustración de Arnaldos por la negativa del marinero a repetirle, salvo que se cumplan sus condiciones. El no revelar la canción “sino

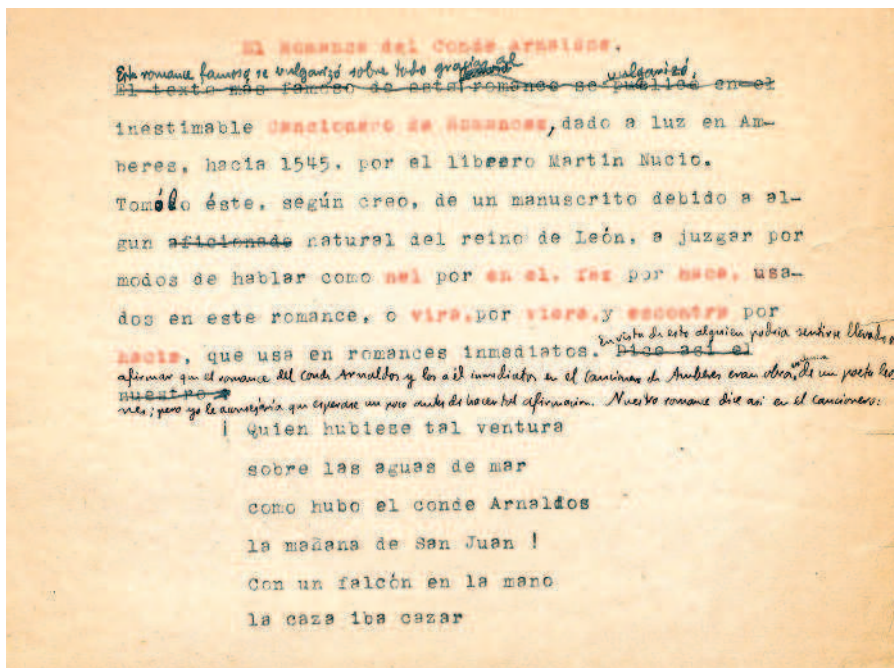
¹ A título de anécdota, y a propósito del efecto, maravilloso pero siniestro, del canto según se manifiesta en este verso, recuerdo que el motivo folclórico del “poder del canto”, tuvo una curiosa actualización en los 1980. Al célebre cantaor flamenco Antonio Mairena, que incluía en su repertorio algunos romances, se le otorgó el premio «La nave de Arnaldos», como señuelo ideado por Diego Catalán, para contar con la presencia de Mairena en un curso sobre el Romancero celebrado en Segovia. Mairena cantó los romances que conocía, y como añadido se le facilitó un texto del romance del Conde Arnaldos para que lo cantase con la misma melodía que aplicaba a otros. El texto era una versión “facticia”, elaborada pocas horas antes en una sobremesa bien regada, y basada en las versiones del s. XVI, con aditamentos de distintas versiones de la tradición moderna, que se le proporcionó en una hoja escrita. En el momento de cantar el romance, al llegar al verso “mujeres que están preñadas / pronto las hace abortar”, Antonio Mairena hizo un gesto de espanto y arrojó el papel al suelo, diciendo “¡Yo no canto eso!”. El cantaor gitano rechazaba que su cante pudiera producir, aunque sólo fuera ‘virtualmente’, semejantes efectos.

a quien conmigo va” se ha interpretado hasta la saciedad, casi *sub specie aeternitatis*, como símbolo del compromiso en diversos órdenes de la conducta humana, de la integración en lo colectivo, de la dificultad de acceder al saber popular, de la unión mística, etc.

Sin embargo, la tradición sefardí de Marruecos, que conservó el romance, continúa el relato más allá de la respuesta del marinero, y nos revela que *El conde Arnaldos* era, en realidad, una balada sobre el tema pan-europeo de los raptos marinos. El cantar era, sencillamente, como el de las sirenas de Ulises, el medio de atraer víctimas para embarcarlas. Pero el romance español presenta la originalidad en que el objeto del rapto sea un varón, y no una mujer como en la generalidad de baladas europeas, y que en última instancia más que de un rapto se trata de un rescate.

Leamos una de las versiones sefardíes:

Quién tuviera tal fortuna sobre aguas de la mar
como el infante Fernando mañanita de San Juan,
que ganó siete castillos a vuelta de una cibdad!
Ganara cibdad de Roma, la flor de la quistiandad;
con los contentos del juego saliérase a passear.
Oyó cantar a su halcón, a su halcón oyó cantar:
—Si mi halcón no cenó anoche ni hoy le han dado de almorzar,
si Dios me dexa vivir, y a la mañana llegar,
pechuguita de una gansa yo le daré de almorzar.—
Subiérase a su castillo y acostóse en su rosal;
vido venir un navío sobre aguas de la mar:
las velas trae de oro, las cuerdas de oro torçal,
y el mástil del navío era de un fino nogal.
Marineros que le guían diziendo van un cantar:
—Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,
de los términos del mundo de aires malos de la mar,
de la punta de Carnero del estrecho de Gibraltar,
de navíos de don Carlos que son fuertes de pasar.
—Por tu vida, el marinero, tú volvas ese cantar.
—Quien mi cantar quiere oír a mi galera ha de entrar.
Al son de los dulces cantos, el conde dormido se ha.
Cuando le vieron dormir, empeçaron a ferrar;
al son de los fuertes fierros, el conde recordado ha.
—¿Quién es ése u cuál es ése que a mí quiere hazer mal?
Hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal.
—Si hijo sois del rey de Francia, y nieto del de Portugal,
siete años hazían, siete, que por ti ando por la mar.—
Arçó velas el navío y volviéronse a su cibdad.



Original mecanografiado, con correcciones, del principio de una conferencia de R. Menéndez Pidal sobre el romance del *Conde Arnaldos*

Bibl.:

SPITZER, L., "The Folklorist Pre-stage of the Spanish *Romance* «Conde Arnaldos»", *HR*, XXIII (1955), 173-187, y "Annex to *HR*, XXIII, 173-187 («Conde Arnaldos»)", *HR*, XXIV (1956), 64-66; trad., "Periodo previo folklórico del 'Romance del Conde Arnaldos')", en *Sobre antigua poesía española* (B. Aires: Univ., 1962), 85-103.

CARAVACA, F., "Hermenéutica del *Romance del Conde Arnaldos*. Ensayo de interpretación", *BBMP*, XLVII (1971), 191-319.

CARAVACA, F., "Tres nuevas aportaciones al estudio del *Romance del Conde Arnaldos*", *BBMP*, XLIX (1973), 183-228 (y varios otros trabajos sobre las versiones antiguas, y las traducciones del romance a diversas lenguas).

CASO GONZÁLEZ, J., "Tradicionalismo e individualidad en la estructura de un romance ['Infante Arnaldos']", *CHA*, LXXX (1969), núms. 238-240, pp. 217-226.

GORNALL, F. G., "*Conde Arnaldos*: Another Look at Its History", *KRO*, XXX (1983), 141-147.

HAUF, A., & J. M. AGUIRRE, "El simbolismo mágico-erótico de *El infante Arnaldos*", *RF*, LXXXI (1969), 89-118.

HAUF, A. G., “La seducción de Gentil en el *Canigó* de Verdaguer y el romance de *El infante Arnaldos*”, *RDTP*, XXVIII (1972), 55-84.

HUBER, Konrad, “Romance del Conde Arnaldos”, *VoxRom*, XXVII (1968), 138-160.

JAÉN, D. T., “El «Romance del conde Arnaldos» ¿balada mística?”, *Hispania*, LIX (1976), núm. 3.

MACCURDY, G. G., “La visión simbólica del conde Arnaldos”, *Estudios... R. R. MacCurdy* (Albuquerque-Madrid: Cátedra, 1983), 301-312.

MARTÍNEZ MATA, E., “El romance del conde Arnaldos y el más allá”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1994), 605-611.

RODIEK, Christoph, “Romance del conde Arnaldos”, *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870. Einzelinterpretationen*, ed. M. Tietz (Frankfurt/M.: Vervuert, 1997), 133-150.

Madrid,
26 de noviembre de 2018

RMP FUNDACIÓN
RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

FUNDACIÓN
RAMÓN ARECES